



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Arte  
Programa de Pós-Graduação em Música

Tânia Mello Neiva

# Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista

João Pessoa

2018

TÂNIA MELLO NEIVA

# Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música PPGM, do Centro de Comunicação, Turismo e Arte da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Musicologia/ Etnomusicologia, linha de pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música. Orientador: Prof. Dr. Didier Guigue e co-orientadora: Profa. Dra. Adriana Fernandes.

João Pessoa

2018

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

N417m Neiva, Tânia Mello.

Mulheres brasileiras na música experimental: uma  
perspectiva feminista / Tânia Mello Neiva. - João  
Pessoa, 2018.

425 f. : il.

Coorientação: Adriana Fernandes.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Musicologia Feminista. 2. Música Experimental  
Brasileira. 3. Mulheres na Música Experimental. 4.  
Análise Musical. I. Título

UFPB/BC

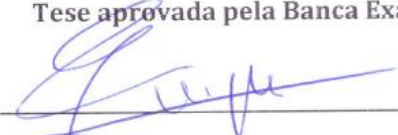


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DEFESA DE TESE


Título da Tese: “Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista”.

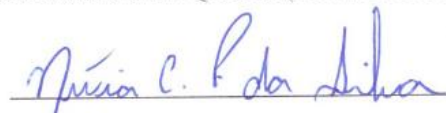
Doutoranda: Tânia Mello Neiva

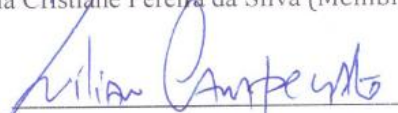
Tese aprovada pela Banca Examinadora:

  
Dr. Didier Jean Georges Guigue (Orientador/UFPB)

  
Drª. Adriana Fernandes (Coorientadora/UFPB)

P/   
Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz (Membro Interno ao programa/UFPB)

  
Drª. Nivia Cristiane Pereira da Silva (Membro Externo ao programa/UFPB)

  
Drª. Lilian Campesato Custódio da Silva (Membro externo ao programa/USP)

  
Drª. Isabel Porto Nogueira (Membro externo ao programa/UFRGS)

João Pessoa, 23 de Julho de 2018



A Armando, meu filho, que amo da forma mais profunda que conheço, dedico este trabalho na certeza de que cresce, consciente do papel fundamental dos homens ao lado de nós mulheres, na luta pela emancipação feminina e humana.

## Agradecimentos

Muitas são as pessoas a quem devo e quero agradecer pela finalização deste trabalho. Em primeiro lugar, agradeço à CAPES pela bolsa concedida. Agradeço ao meu orientador Didier Guigue e minha orientadora Adriana Fernandes a quem insisto em chamar de orientadora embora a formalidade exija que sua função seja classificada como de co-orientação. Ao longo dos quatro anos de doutoramento Adriana Fernandes foi minha orientadora ao lado de Didier Guigue e agradeço a ambos pela confiança que depositaram em mim, respeitando minhas escolhas e me ajudando e refletir sobre questões importantes do trabalho, contribuindo diretamente na solução de problemas. Agradeço ao PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Agradeço à todas as mulheres da música experimental e em especial as artistas que aceitaram serem estudadas por mim, Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro, Bella e Natacha Maurer. Além de terem sido sujeitas de pesquisa nesta tese, as considero minhas amigas, por quem nutro cada vez mais admiração e respeito. Nesse sentido também é necessário mencionar outras artistas que embora não estejam incluídas nesta tese, apesar de as ter entrevistado, foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa e também se tornaram minhas amigas, como Renata Roman, Flora Holderbaum e Vanessa De Michelis.

Agradeço aos meus dois grandes amores: meu companheiro Valério, que vem trilhando junto comigo um caminho de descobertas e transformações com e no feminismo e ao nosso filho Armando. Agradeço pela paciência e pelo suporte que me ajudaram a concluir mais essa etapa da minha vida acadêmica, sem os quais tudo teria sido infinitamente mais difícil.

Agradeço à minha família, minha mãe, Nena, meu pai, Augusto, minhas irmãs Júlia e Sara, meu irmão Lucas, meus sobrinhos João e Antônio e meus cunhados, Marcelo e Paulo, que me apoiaram desde o início do trabalho de formas diversas, acreditando em mim, se interessando pela pesquisa, me ajudando a pensar em problemas e soluções de pesquisa. Agradeço em especial minha mãe, pelas inúmeras revisões e traduções além da ajuda cuidando de Armando em momentos críticos da tese. É uma mulher incrível que tenho como referência e modelo. Dedico a ela a meu pai e a minha família todo meu amor e gratidão.

Agradeço à minha avó Joanna, minha prima avó Yonne e minha sogra Maria de Lourdes. Essas três mulheres maravilhosas e inspiradoras, muito importantes em minha vida, que se foram antes de verem a finalização desta tese e deixaram saudade e exemplos de superação. Agradeço a minha tia Ivany e às minhas primas Ana e Bruna, a minha tia Nega, tio Sérgio, meus primos Daniel, Helder e Gustavo. Agradeço à minha família paraense-pernambucana com minha sogra Marta, meu sogro Benedito, minha cunhada Diana e meus cunhados Danilo, Arlindo, minha co-cunhada Mônica, minha sobrinha Gigi e meu co-cunhado Francisco.

Agradeço a minha família paraibana formada por amigas e amigos que tornam nossa vida em João Pessoa cada vez melhor, minhas amadas comadres Carol e Dani, meu afilhado José, minhas sobrinhas Cacá e Vivi e minha amiga de muitos anos Glória.

Agradeço às amigas e aos amigos de João Pessoa: aos Pereira: Nívia, Adolfo, Igor e Maia; aos Souza: Ellen e Júlio; aos Amorin: Rafaella, Theo e Isadora; às Dias: Luna e Cris; Maurício Barbosa; aos Muniz: Eliane, Cauê e Iuri; aos Rampazzo Fiuricci: Mariana, Eduardo, João e Léo; aos da Mangueira: Cléia, Florin, Benício, Thomás e Flora; aos Espinola: Ana Edite, Henrique, Eric e Amanda; a Simone França; aos Queiroz: Luís Ricardo, Sicília, Luisa e Heitor; Mariana Duarte; Renata Simões; Danilelly Dantas; Jinarla Pereira; Harue Tanaka; aos Padovani: José Henrique, Luciana, Chico e Nina; aos Tito: Flávia, Trajano, Pietra e Manuel; aos Brito: Rafaela e Noah; aos Cabral: Roberta, Rodrigo, Letícia, Marcos e Larissa; à Beth; à Laura e Carol<sup>1</sup>.

Agradeço às minhas eternas amigas e amigos de São Paulo, que apesar da distância continuam amados e queridos no meu coração: à Júlia Estronioli, aos Brito Rocha: Mairah, Marcelo, Isa, Lua e Teca; aos Carvalho: Beatriz, Marcelo e Mahina; aos Furuiti: Maitê, John, Mali e Kimi; aos Grimberg: Tânia, Daniel e Emília; a Armando Olivetti e Fernando Arouca, aos Leal: Tibúrcio, Maria, Amanda, Camilo e Milena, aos Silveira: Iara, Daniel, Mônica e Laura.

Finalmente, agradeço as amizades da música que têm contribuído direta e indiretamente no meu crescimento artístico e acadêmico o que inclui as artistas mencionadas antes e outras e outros: Camila Durães Zerbinatti, Eliana Monteiro da Silva, Gabriela Nobre, Mário Del Nunzio, Henrique Iwao, Alexandre Fenerich, Jean-Pierre Caron, Fernando Iazzetta, Alexandre Porres, Mariana Carvalho, Antonilde Rosa, Isis Biazioli, Valéria Bonafé, Fabiana Severo e Ariane Stolfi.

---

<sup>1</sup> A maioria das famílias a quem agradei foram pelo nome da mulher ao invés do nome do homem, buscando romper com a norma do patriarcado e promovendo a ideia de linhagem “matrilineal”.



A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 2017, p.166.).

## Resumo

Neste trabalho abordo o tema das mulheres na música experimental brasileira a partir de uma perspectiva feminista. Sendo a música experimental um campo de produção vinculado à criação artística e, muitas vezes também, ao uso de tecnologia, ele se constitui a partir de códigos de masculinidade e é protagonizado por homens. Ao mesmo tempo que se configura como um campo de questionamento de práticas hegemônicas na música, reproduz outras formas de hegemonia e dominação em seu interior, como a das relações sociais de sexo, de raça e de classe. A participação feminina, contudo, vem crescendo e tendo mais visibilidade e espaço nesse campo no Brasil, especialmente a partir da segunda década do século XXI. O objetivo desta tese é entender a atuação feminina nesse campo a partir da trajetória e da análise de obras de algumas artistas bem como da análise sobre a representatividade feminina em algumas iniciativas recentes (desde 2003) de música experimental, especialmente na cidade de São Paulo. A metodologia utilizada foi a dos estudos de caso, amparada pela pesquisa bibliográfica sobre os campos do feminismo, estudos de gênero, e música experimental, tendo como base principal as ferramentas da história oral. Os estudos de caso foram divididos entre os casos sobre as iniciativas promotoras e produtoras de música experimental recentes (com foco na cidade de São Paulo) e sobre seis artistas que vem atuando na cena. Analisamos cinco iniciativas formadoras do campo em São Paulo, assim como a *Rede Sonora: músicas e feminismos*. Retomamos a trajetória e características dessas iniciativas a fim de compreender a atuação e a inserção das mulheres no campo, em particular as das seis artistas abordadas: Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro, Bella e Natacha Maurer. Procuramos ressaltar, sobretudo, os momentos de sua tomada de consciência do lugar estereotipado da mulher na música e de movimentos propositivos de enfrentamento e resistência ao cenário dominado por homens. Adotamos como marco teórico o feminismo materialista marxista que postula que o patriarcado é um sistema que opera de forma estruturante junto ao sistema capitalista, não sendo possível estratificar as marcações de sexo, raça e classe. A opressão às mulheres, portanto, também é caracterizada por suas raças/etnias e classe social. Como resultado da pesquisa, percebemos a importância da tomada de consciência das mulheres da cena em relação à opressão patriarcal a que estão sujeitas, que se materializa de diversas formas. No processo de conscientização, as mulheres se organizam e passam a ocupar o espaço de forma mais propositiva e afirmativa. Artisticamente verificou-se o uso recorrente da voz de forma não estereotipada bem como a resignificação do uso da tecnologia digital ou eletrônica, que passa de elemento opressor para elemento de superação. Concluímos que o campo vem se abrindo para outra conformação social, com possibilidade de transformação parcial a partir deste enfrentamento.

Palavras-Chave: Musicologia Feminista; Música Experimental Brasileira; Mulheres Na Música Experimental; Análise Musical

## Abstract

In this work I focus on the theme of women in Brazilian experimental music from a feminist perspective. Since experimental music is a field of production linked to artistic creation and often to the use of technology as well, it is formed from codes of masculinity and is carried out by men. At the same time as a field of questioning of hegemonic practices in music, it reproduces other forms of hegemony and domination within it, such as the social relations of sex, race and class. Women's participation, however, has been growing and having more visibility and space in this field in Brazil, especially since the second decade of the twenty-first century. The aim of this thesis is to understand the female performance in this field from the trajectory and analysis of works by some artists as well as the analysis of the female representation in some recent initiatives (since 2003) of experimental music, especially in the city of São Paulo. The methodology used was case studies, supported by the bibliographical research on the fields of feminism, gender studies and experimental music, having as main base the tools of oral history. The case studies were about recent promoters and producers of experimental music (focusing on the city of São Paulo) and about six artists who have been performing on the scene. We analyzed five training initiatives in the field in São Paulo, as well as the Sonora Network: music and feminism. We brought back the trajectory and characteristics of these institutions in order to understand the role and participation of women in the quoted field, particularly those of the six artists who are studied in his thesis: Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro, Bella and Natasha Maurer. We tried to emphasize the moments of their awareness of the stereotyped place of women in music and of propositional movements of confrontation and resistance to the scenario dominated by men. We adopted as a theoretical framework Marxist materialist feminism that postulates that patriarchy is a system that operates structurally with the capitalist system, and it is not possible to stratify the markings of sex, race and class. The oppression of women, therefore, is also characterized by their races / ethnicities and social class. As a result of the research, we perceived the importance of women's awareness of the scene in relation to the patriarchal oppression they are subjected to, which is materialized in various ways. In the process of raising awareness, women organize and begin to occupy space more formally and affirmatively. Artistically there was the recurrent use of the voice in a non-stereotyped way as well as the re-signification of the use of digital or electronic technology, which moves from oppressor element to element of overcoming. We conclude that the field is opening up to another social conformation, with the possibility of partial transformation from this confrontation.

**Key Words:** Feminist Musicology; Brazilian Experimental Music; Women in Experimental Music; Music Analysis.

## Lista de Ilustrações

### Diagramas

Diagrama 1. Diagrama das relações de disputa interna entre os micro campos e externa entre os campos.....	97
Diagrama 2. Diagrama das relações de poder entre agentes e instituições. ....	98
Diagrama 3. Estrutura Geral do ENCUN.....	137
Diagrama 1. Diagrama Analítico de "Encarnando Umas Vozes" do duo Strana Lektiri - Isabel Nogueira e Leandra Lambert.....	278
Diagrama 2. Diagrama analítico de "Fedra" de Lilian Campesato.....	299
Diagrama 3. Diagrama Analítico de "Homage to Bruno Mantovani" de Fernanda Aoki Navarro ....	315
Diagrama 4. Diagrama Analítico de "Embrulho" de Bella, parte 1 .....	334
Diagrama 5. Diagrama Analítico de "Embrulho" de Bella, parte 2 .....	335

### Figuras

Figura 1. Mostra XX 2015- cartaz de divulgação. ....	202
Figura 2. Compilação dos cartazes de divulgação das sete primeiras edições do Dissonantes.....	207
Figura 3. Compilação dos cartazes do Dissonantes a partir da edição #7 até a edição #15 .....	207
Figura 4. Isabel Nogueira em performance. ....	249
Figura 5. Leandra Lambert em Performance.....	254
Figura 6. Duo Strana Lektiri em performance. Foto: Natacha Maurer .....	259
Figura 7. Leandra Lambert e Isabel Nogueira em performance.....	259
Figura 8. Duo Strana Lektiri em performance de Encarnando umas Vozes. ....	260
Figura 9. Lilian Campesato em performance. Foto: Fernando Iazzetta .....	279
Figura 10. Homem interagindo com a instalação Deep Music de Lilian Campesato. Foto: Pedro Paulo Kohler.....	282
Figura 11. Lilian Campesato trabalhando na construção da instalação Deep Music. Foto: Fernando Iazzetta .....	282
Figura 12. Lilian Campesato em performance de Fedra durante o XII ENCUN. Foto: Natacha Maurer .....	284
Figura 13. Fedra. Artista pintora: Fedralita.....	286
Figura 14. Fernanda Aoki Navarro em performance de sua peça Burden of Selfhood. Foto: Ideas Calit2.....	300
Figura 15. Bella em performance. Foto: Carla Maria Osmarim.....	316
Figura 16. Bella em performance da obra Embrulho durante o festival Música Estranha (2016). Foto: divulgação. ....	322
Figura 17. Natacha Maurer em performance. Foto: coletivo "I Hate Flash" .....	336
Figura 18. Marcelo Muniz e Natacha Maurer em performance com Brechó de Hostilidades Sonoras. Foto: Luis Germano. ....	343
Figura 19 Marcelo Muniz e Natacha Maurer em performance com Brechó de Hostilidades Sonoras. Foto: Luis Germano .....	344
Figura 20. Natacha Maurer tocando "Torre", Marcelo Muniz e Cadó Sanchez em improvisação. Foto: Juliana Kase. ....	350
Figura 21. Renata Roman e Natacha Maurer em performance de Alhures.....	351
Figura 22. Detalhe da placa de zinco utilizada por Natacha Maurer em performance de Alhures. ....	351

## Quadros

Quadro 2. Quadro teórico de "Feminine Endings"... de Susan McClary .....	105
Quadro 3. Grupos de pesquisa acadêmicos junto ao CNPq na área de música que trabalham com “música e gênero”, “música e mulheres” e/ou “música e feminismo” (2018) .....	120
Quadro 4. Principais momentos de Encarnando Umas Vozes de Strana Lektiri. ....	273
Quadro 5. Apresentações ao vivo de Fedra de Lilian Campesato. ....	287
Quadro 6. Homage to Bruno Mantovani: gestos no tempo. ....	311
Quadro 7. Embrulho – Bella. Principais eventos no tempo. ....	329

## Tabelas

Tabela 1. ENCUN - localidade, ano e edição de ocorrência .....	135
Tabela 2. ENCUN - participação de homens e mulheres em onze edições.....	138
Tabela 3. ENCUN – Participação total feminina e masculina ao longo de onze edições .....	139
Tabela 4. Participação de homens e mulheres em práticas “compositivas” em onze edições do ENCUN .....	141
Tabela 5. ENCUN - homens e mulheres em práticas "compositivas" em relação à soma dos participantes por categoria .....	149
Tabela 6. Porcentagem de homens e mulheres em práticas "compositivas" em relação à soma dos participantes por categoria .....	150
Tabela 7. Mulheres nas práticas compositivas do ENCUN .....	151
Tabela 8. Músicas de mulheres no ENCUN com instrumentos acústicos convencionais e com tecnologia digital e/ou eletrônica .....	152
Tabela 9. Mulheres mais atuantes em onze edições do ENCUN .....	154
Tabela 10. Séries Ibrasotope - edições por ano .....	160
Tabela 11. Homens e Mulheres representados e representadas nos programas do Ibrasotope de 2007 a 2017.....	165
Tabela 12. Segmentação por gênero Homem/Mulher no Ibrasotope de 2007 a 2017.....	166
Tabela 13. Participação das mulheres no Ibrasotope por ano .....	172
Tabela 14. Participação de mulheres no Ibrasotope no total .....	175
Tabela 15. FIME I - participação de mulheres e homens.....	179
Tabela 16. FIME I - apresentações solo de homens e mulheres e de grupos masculinos, femininos e mistos .....	179
Tabela 17. FIME I - apresentações com mulheres e sem mulheres .....	180
Tabela 18. FIME I – apresentações femininas e mistas .....	182
Tabela 19. FIME II - Participação de Mulheres e Homens.....	184
Tabela 20. FIME II - apresentações sem e com mulheres.....	185
Tabela 21. FIME II - apresentações “solo” masculinas e femininas e em grupos masculinos, femininos e mistos.....	185
Tabela 22. FIME II – apresentações femininas solos e mistas.....	189
Tabela 23. FIME III - participação de mulheres e homens .....	192
Tabela 24. FIME III - apresentações sem e com mulheres .....	193
Tabela 25. FIME III - solos masculinos e femininos e grupos masculinos, femininos e mistos.....	193
Tabela 26. FIME III - Apresentações femininas solos e mistas .....	195
Tabela 27. FIME - participação feminina e masculino nas três edições .....	195
Tabela 28. FIME - Apresentações com e sem mulheres em três edições.....	196
Tabela 29. Dissonantes - espaços de apresentações. ....	210

Tabela 30. Dissonantes - Edições e apresentações.....	214
Tabela 31. Dissonantes - apresentações solo, coletivas, com e sem uso de tecnologias eletrônicas e/ou digitais.....	215
Tabela 32. Dissonantes - participação das mulheres no projeto - quantidade de vezes ao longo de 16 edições.....	215
Tabela 33. Participação e incidência de participação das seis artistas nas seis instituições analisadas. ....	236
Tabela 34. Fedra: Gestos no tempo.....	295

## Sumário

Introdução.....	1
Capítulo I .....	8
<i>Feminismos, História das Mulheres e Estudos de/em Gênero</i> – desenvolvimento histórico e principais pressupostos teóricos e metodológicos.....	8
1.1 O Feminismo no Processo Histórico.....	8
1.1.1. As lutas das mulheres antes do termo feminismo existir .....	9
1.1.2. As ondas do feminismo .....	16
1.2 História das Mulheres enquanto campo metodológico e teórico .....	23
1.3 As teorias em torno do conceito de Gênero .....	33
1.4 Feminismos na América Latina e suas expressões no Brasil.....	56
1.4.1 Feminismo no Brasil .....	68
1.5 Feminismo Marxista Materialista.....	75
1.5.1 Quadro teórico do feminismo materialista segundo Jules Falquet e Mirla Cisne .....	88
Capítulo II .....	94
Abordagens feministas na musicologia e os conceitos de <i>Habitus, Campo</i> e <i>Música Experimental</i> .....	94
2.1 Os conceitos de <i>habitus</i> e <i>campo</i> em Pierre Bourdieu .....	95
2.2 Musicologia Feminista.....	102
2.2.1 No Brasil .....	116
2.3 Música <i>experimental</i> .....	123
Capítulo III .....	130
O campo da música experimental a partir de algumas iniciativas e a representatividade feminina .....	130
3.1 ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora .....	132
3. 2 IBRASOTOPE .....	156
3.3 FIME – Festival Internacional de Música Experimental .....	177
3.4 Mostra XX .....	198
3.5 Projeto Dissonantes .....	206
3.6 Rede Sonora – músicas e feminismos .....	221
3.7. A representatividade feminina e a atuação das mulheres em algumas iniciativas da música experimental .....	227
Capítulo IV .....	237
Quem são elas, quem somos nós. Mulheres na música experimental brasileira .....	237
4.1 Questões sobre História Oral e História do Tempo Presente .....	238

4.2 Mulheres da Música Experimental.....	246
4.2.1. ISABEL NOGUEIRA .....	249
4.2.2 LEANDRA LAMBERT (1974) .....	254
4.2.3 LILIAN CAMPESATO .....	279
4.2.4 FERNANDA AOKI NAVARRO .....	300
4.2.5 BELLA.....	316
4.2.6 NATACHA MAURER .....	336
4.3 A Voz .....	353
4.4 Tecnologia.....	359
Conclusão .....	365
Soar, resistir, existir – sobre perspectivas de reflexão, enfrentamento e proposição .....	365
BIBLIOGRAFIA .....	388



## Introdução

No início dessa pesquisa, segundo semestre de 2014, lembro da sensação de atualidade do tema que resolvi investigar: mulheres na música experimental. Naquele semestre em que ingressei no doutorado, também fui convidada a participar de um grupo que discutiria a questão das mulheres na música, com o objetivo declarado de inserir essa temática em espaços consagrados e oficiais de pesquisa em música, como a ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Esse convite me foi feito por uma outra pesquisadora interessada nas questões das mulheres na música, Camila Durães Zerbinatti, a quem eu ainda não conhecia pessoalmente. Também, naquele mesmo semestre participei de uma discussão em uma rede social que viralizou na comunidade musical experimental acadêmica. Nessa postagem, a artista e pesquisadora Lilian Campesato expunha a invisibilidade de mulheres na música experimental e pedia para que as pessoas compartilhassem nomes de mulheres desse campo. A lista, na época, chegou a mais de 200 nomes. Imagino que se fosse feita novamente hoje, quatro anos depois, ela chegaria facilmente a muito mais. O que aconteceu durante esses poucos anos que me faz pensar que essa lista seria maior? Neste tempo, as mulheres da música experimental no Brasil começaram a aparecer mais publicamente. Começaram a integrar mais a cena, a pautar o debate, a construir espaços para elas próprias, a se fazerem ouvir, a terem seus álbuns lançados, a serem foco de interesse.

Estamos vivendo um momento em que os debates feministas estão espalhados por todos os lugares, fruto de um processo histórico que vem ocorrendo desde muito antes daquilo que comumente chamamos de Primeira Onda Feminista. Eles estão nas redes sociais, na universidade, no barzinho da esquina, no cartaz da escola. Estão nas músicas das meninas e das mulheres dizendo “Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim” (ELZA SOARES) ou “...eu sozinha ando bem, mas com você (companheira) ando melhor” (domínio público), nos fortalecendo (nós, mulheres) enquanto grupo para agir e realizar aquilo que queremos. Isso, no entanto, não é sem embate, pois se o debate feminista cresceu, também aumentou o feminicídio e as violências contra as mulheres, especialmente as mulheres negras no país. Isso se verifica tanto em estatísticas sobre violência contra as mulheres como em projetos de lei anti-aborto, criminalizando e colocando em risco a vida de mulheres que abortam, em letras de música funk que fazem apologia ao estupro e outros. Significa que o feminismo surge por necessidades urgentes e reais pela luta à vida das mulheres, que em períodos de crise passam a ser mais desvalorizadas, sendo as mulheres pobres e racializadas as primeiras a sentirem os

efeitos dessa desvalorização e sobre quem os efeitos são mais severos. Essa pesquisa, no entanto, apesar de atual nesse sentido (de retorno das pautas feministas), vem sendo construída desde minha graduação em que, percebendo a pouca representatividade das mulheres no campo da composição musical, realizei uma pesquisa de iniciação científica (2002) sobre duas obras de Eunice Katunda, uma compositora brasileira do século XX que, como tantas outras, não é incluída em nossos currículos ou repertórios. Em seguida resolvi pesquisar mais a fundo como as mulheres se inserem nesse campo tão masculino, e, no mestrado (2004-2006) realizei estudos de caso de cinco compositoras brasileiras da segunda metade do século XX. Foram elas Jocy de Oliveira, Maria Helena Rosas Fernandes, Marisa Resende, Vânia Dantas Leite e Denise Garcia.

Durante a iniciação científica em 2002, não incorporei como tema explícito as questões de poder na música. Já no mestrado, apesar de ainda não utilizar a palavra “feminismo” incorporei os conceitos elaborados por Pierre Bourdieu de “dominação masculina”, “campo” e “habitus”, os quais abordam questões de poder e hierarquia que são reproduzidos de forma naturalizada no cotidiano, enfatizando o sistema patriarcal que privilegia o homem e tudo o que ele representa (o masculino) em detrimento da mulher e o que ela representa (o feminino). Com essa pesquisa pude observar que as instituições e as práticas consagradas da e na música de tradição europeia ocidental de concerto no Brasil no período analisado eram dominadas por homens e por valores normatizados associados ao masculino. Na prática, ocorria menor participação, reconhecimento e valorização das mulheres desses e nesses espaços consagrados. Elas eram minoria nas cadeiras de docência da área de composição musical nas universidades, minoria enquanto alunas de composição musical nas universidades, elas tinham poucas obras tocadas por grupos consagrados (como grandes orquestras ou por grupos internacionais de renome), elas eram menos citadas em livros de história da música brasileira e uma série de outras coisas. A partir do estudo de caso pude, também, observar que as compositoras abordadas tiveram que enfrentar situações adversas caracterizadas como machistas e/ou misóginas, em suas trajetórias e que, apesar da dificuldade, conseguiram entrar na carreira e ter certo reconhecimento nacional e internacionalmente.

Até o período do mestrado, apesar de já participar enquanto musicista e público da cena experimental em São Paulo, meu foco de interesse analítico era a música de tradição europeia ocidental de concerto. Minha atuação na cena experimental foi sendo construída em espaços que não faziam parte dos espaços que analiso neste trabalho, apesar de frequentá-los

tanto enquanto público como enquanto performer, especialmente das obras de Valério Fiel da Costa. No início dos anos 2000 acompanhei o movimento realizado por alunos de composição musical da Unicamp de questionamento das práticas curriculares e composicionais universitárias e de proposição de ocupação do espaço com práticas mais “livres” e “libertadoras”, sendo um dos frutos desse movimento o ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora, antigo Encontro Nacional de Compositores Universitários, abordado neste trabalho.

Vi nascer também como fruto daquele movimento o Ibrasotope (abordado aqui), que se constituiu, de 2007 a 2018, como um espaço importante para a cena experimental paulistana e brasileira<sup>2</sup>. Eu frequentava ambos os espaços como público e como performer. Contudo, paralelo a esse movimento de desenvolvimento dessa cena a partir dessas duas instituições eu iniciei um trabalho em (2002-2010) ao lado de uma dançarina, Tatiana Tardioli, em que criávamos música e dança a partir da experimentação, exploração de nossos corpos e instrumentos e da improvisação. Eu estava fazendo “música experimental” fora do contexto ENCUN-Ibrasotope, o qual era dominado por homens que em sua maioria tinha formação acadêmica em composição musical.

Talvez não tivesse consciência na época, mas avalio que a minha não participação da cena *ENCUN-Ibrasotope* enquanto artista propositora, se dava pela configuração opressora da predominância masculina e da predominância de um saber opressor (a composição musical). Minha identificação com as mulheres que abordo neste trabalho ou com as mulheres que entrevistei, mas que por motivos de força maior não foram incluídas aqui, é imediata. Elas, todas as mulheres que entrevistei, se queixam de, ao menos em algum momento de suas trajetórias, não terem se “sentido à vontade na cena”.

O tema desta pesquisa surge, portanto, como necessidade pessoal de buscar entender melhor minhas próprias escolhas e trajetória artística e acadêmica, mas também, pela percepção de que aquilo que me atingiu e me afastou enquanto artista propositora de alguns espaços da música experimental em certo momento, também poderia ter atingido outras

---

<sup>2</sup> A Iniciativa Ibrasotope encerrou suas atividades em julho de 2018. Até a finalização deste trabalho (maio de 2018) o Ibrasotope estava funcionando. As análises sobre essa iniciativa (capítulo III) foram analisadas sem o conhecimento de que a iniciativa iria encerrar suas atividades.

mulheres artistas e, que, assim, fazia-se necessário um estudo aprofundado da conformação dessa cena e da atuação das mulheres nela.

De início apareceram dois grandes problemas que deveriam orientar a pesquisa: o problema da *relação social de sexo* na música experimental e a conceituação de música experimental. Uma vez que o segundo problema já estava inserido no primeiro decidi começar pela pesquisa teórica buscando conhecer as teorias existentes relacionadas ao conceito de “gênero”, a história do feminismo e as contribuições das lutas feministas para o desenvolvimento de campos de análise e pesquisa acadêmicas. Abriu-se para mim um mundo confuso, complexo e rico que tentei entender, ao lado de minha orientadora Adriana Fernandes e meu orientador Didier Guigue. Eu sabia que precisava de uma base teórica sólida para realizar as análises das instituições e das artistas. Nesse sentido, depois de muito tempo estudando esse universo percebi que ele era muito diverso em concepções de feminismos, de lutas e metodologias e que eu, portanto, precisaria definir com qual corrente eu me identificava mais para elaborar minhas análises e ser coerente com a minha militância. Com isso, percebi que a corrente feminista marxista materialista consegue relacionar as opressões sistêmicas relativas à sexo (que inclui sexualidade) e “raça” (que pressupõe todos os processos da colonização que continuam em curso, reafirmando a colonialidade) com classe social, sustentando um sistema de exploração de uns/umas (muitos/as) para benefício de outros/as (poucos/as). O problema agora era saber como articular os pressupostos do feminismo marxista materialista com o estudo sobre as relações sociais de sexo no campo da música experimental.

Com relação ao segundo problema: conceituação de música experimental, decidimos eu e minha orientadora e meu orientador, que essa conceituação poderia partir dos próprios exemplos que iríamos analisar, mais do que de uma revisão bibliográfica exaustiva que abordou o tema. A metodologia principal adotada na tese, portanto, foi de estudos de caso, em que realizamos análises de algumas instituições do campo, abordamos algumas artistas da cena e o seu trabalho artístico. Trabalhamos com os conceitos de *campo* e *habitus* de Pierre Bourdieu para orientar as análises, e com o conceito de *patriarcado* e *estratégias de superação deste* da teoria feminista marxista materialista para nos ajudar a entender como se estabelecem as relações de sexo neste campo específico. Apesar de Pierre Bourdieu não ser um teórico de tradição marxista, tendo, inclusive, feito críticas às análises marxianas, consideramos pertinente utiliza-lo como referencial teórico para o contexto específico da música, assumindo um ecletismo teórico no nosso trabalho. As análises foram realizadas com

instrumentos próprios da história oral, como a entrevista e a trajetória de vida, por exemplo, e instrumentos próprios de estudos historiográficos gerais, como a análise de documentação primária e da bibliografia produzida sobre estes objetos e as sujeitas da pesquisa. As iniciativas analisadas no trabalho foram: ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora, Ibrasotope, FIME – Festival Internacional de Música Experimental, Mostra XX, Projeto Dissonantes e Rede Sonora: músicas e feminismos. As artistas abordadas foram: Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro, Bella e Natacha Maurer.

Com exceção da entrevista realizada com Leandra Lambert, que foi por escrito à pedido da própria artista, todas as entrevistas foram de caráter semiaberto, em que partir de um roteiro de questões previamente estabelecidas por mim a ou o entrevistado tinha liberdade para falar, comentar, trazer um assunto novo. Cada uma das artistas abordadas nesta tese esteve em contato constante comigo, se dispondo a esclarecer dúvidas minhas que apareciam durante o processo. Nesse sentido, realizei ao menos uma entrevista formal com cada artista, mais diversas conversas de caráter mais imediato através de mensagens por e-mail, *WhatsApp*, *Messenger* e outras ferramentas de comunicação. O mesmo ocorreu com outras pessoas entrevistadas e interrogadas, como produtores e produtoras das iniciativas analisadas no terceiro capítulo e algumas outras artistas, que por motivos diversos não foram incluídas no escopo do trabalho, embora a ideia inicial as incluísse. Foram elas Renata Roman, Flora Holderbaum e Vanessa de Michelis. Através principalmente das entrevistas, das narrativas autobiográficas das artistas e de análise de currículo, pude tecer as trajetórias dessas artistas focando no seu processo de entrada no campo da música experimental.

Com relação às instituições escolhidas, foram realizadas também entrevistas com algumas pessoas responsáveis por essas instituições e foram realizadas análises da documentação primária, especialmente os programas de concertos e apresentações. Nessas análises focamos na representatividade feminina. Assim, as principais categorias elencadas foram: mulher e homem. Contudo, outras categorias surgiram durante o processo analítico, tais como a função que a mulher ou o homem exerceu na apresentação musical. Dependendo da iniciativa analisada algumas categorias são mantidas e outras são alteradas. Exemplo disso são as categorias que surgiram na análise do ENCUN e as categorias que surgiram na análise do Ibrasotope. A partir dos programas de concerto do ENCUN, especialmente dos primeiros anos (2003 até 2007) as categorias separadas “Composição” e “Performance” eram relevantes, pois o próprio evento se conformava ao redor dessas categorias. Já no caso do

Ibrasotope, percebemos que na grande maioria dos casos, as pessoas que performavam alguma música eram também suas criadoras, de forma que optamos por não explicitar a função (que na maioria das vezes era híbrida), sendo considerados todos os nomes de mulheres e de homens que constam nas programações.

As análises das obras das artistas não seguiram uma metodologia específica. Foram escolhidas obras que, na minha interpretação, fossem marcos dessas artistas enquanto afirmação de identidade feminista, afirmação no campo da música experimental, ou simplesmente que estabelecessem recursos sonoros e metodológicos significativos para essas artistas. Como produto das análises também elaborei um *diagrama analítico* de cada obra.

Do projeto inicial à tese final muita coisa foi modificada. No início pretendia fazer uma ampla investigação da cena experimental no Brasil, analisando os selos independentes, as publicações (blogs, sites, jornais e revistas que abordam essa cena), festivais, encontros, espaços, estúdios e outros de diversas localidades no Brasil, especialmente aquelas que eu já sabia que tinha uma cena experimental expressiva, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Salvador, Recife e João Pessoa. Contudo, com o decorrer do processo fui percebendo que essa pesquisa que pensei realizar sozinha, precisa ser feita em equipe e espero, ao final desse processo, poder dar continuidade ao lado de outras pesquisadoras e outros pesquisadores.

É importante ressaltar que esse campo de investigação – intersecção entre feminismo e música experimental brasileira, é um campo ainda bastante recente. As pesquisas que vem buscando essa relação começaram a aparecer mais sistematicamente a partir de 2013, 2014, estando nossa pesquisa figurando provavelmente entre as primeiras que serão finalizadas em nível de pós-graduação. Significa que a bibliografia ainda é escassa e foi necessário buscar bibliografia de outras áreas, como as de feminismo e gênero.

A tese é dividida em quatro capítulos, uma introdução e uma conclusão. Os dois primeiros capítulos apresentam a literatura sobre feminismos, história das mulheres, estudos de gênero, musicologia feminista, conceitos de *habitus*, *campo* e música experimental. Apesar de não ter escrito um capítulo exclusivo para abordar as metodologias adotadas, elas são apresentadas no início do terceiro e no início do quarto capítulos. No terceiro capítulo apresento os estudos de caso sobre seis iniciativas da música experimental brasileira, focando

na cidade de São Paulo, principalmente a partir da primeira década do século XXI. No quarto capítulo apresento as seis artistas abordadas no trabalho e as análises de suas obras.

Na conclusão, retomo os principais pontos elaborados ao longo dos capítulos e a discussão sobre os limites do caráter revolucionário dessa cena.

Minha aproximação e abordagem é acadêmica e engajada. Assim, dentro do meu campo de pesquisa e atuação, procuro identificar mecanismos que permitem a reprodução dos mecanismos exploratórios e caminhos para a superação, através da análise da materialidade das *relações sociais de sexo* expressa, por exemplo, nas iniciativas analisadas no terceiro capítulo e na subjetividade que transgride normas e padrões patriarcais trazidas nas trajetórias e nas obras das artistas analisadas no quarto capítulo.

## Capítulo I

### ***Feminismos, História das Mulheres e Estudos de/em Gênero*** **– desenvolvimento histórico e principais pressupostos** **teóricos e metodológicos**

Neste primeiro capítulo abordo aspectos da pesquisa em Estudos de/em Gênero, da pesquisa sobre a História das Mulheres e das pesquisas e teorias feministas fundamentadas principalmente a partir dos movimentos feministas. Procuro traçar uma linha histórica dessas três categorias relacionando-as entre si e incorporando sua fundamentação teórica para esta pesquisa. Afirmo minha identificação com a corrente feminista marxista materialista, a partir da qual procuro orientar as análises apresentadas nos Capítulos III e IV. Apresento os fundamentos principais dessa corrente no último item deste capítulo, o item 1.5.

Trabalhar nas áreas de pesquisa em gênero, de história das mulheres ou das epistemologias feministas é, de modo geral, trabalhar com a noção de que existe uma relação de poder desigual entre homens e mulheres (e as categorias existentes entre o binário *homem/mulher*), e/ou entre os gêneros construídos socialmente que se materializa no mundo real, através da divisão sexual do trabalho, das violências sofridas pelas mulheres e tantos outros. É trabalhar segundo uma perspectiva de descrição, de denúncia e, na maioria dos casos, de proposição de ações transformadoras dessa realidade de desigualdade de poder. É estar dentro de um campo que nasce de uma agenda política e ideológica que aos poucos se propõe como ferramenta crítica e analítica dos fenômenos sociais e históricos prometendo, muitas vezes, mudar o entendimento de determinado fenômeno e a produção de novos conhecimentos e modos de vida. *Feminismo, História das Mulheres* e *Teorias de Gênero* complementam-se uma a outra, mas também atuam muitas vezes de formas autônomas, pois nascem e se desenvolvem de maneiras distintas, sendo, inclusive, por vezes, incompatíveis em suas metodologias e seus fundamentos filosófico-teóricos.

#### **1.1 O Feminismo no Processo Histórico**



### 1.1.1. As lutas das mulheres antes do termo feminismo existir

A partir da década de 1970 o recém-criado campo acadêmico chamado *História das Mulheres* começa a ganhar visibilidade<sup>3</sup>. São iniciativas de muitas mulheres estudiosas e alguns colegas homens que proporcionam às mulheres, antes relegadas ao silêncio e invisibilidade, a existência na história da humanidade. A frase - hoje comum em muitos discursos - “As mulheres sempre escreveram, tocaram, trabalharam, cantaram, pensaram” passa a ser comprovada através do resgate de histórias de mulheres. Essas pesquisas trazem para o público escritoras, pensadoras, poetisas, musicistas, artistas, cléricas do passado e do presente mostrando que sua produção já questionava, muitas vezes, o patriarcado e as injustiças sofridas pelas mulheres. Essa produção é hoje considerada por algumas pesquisadoras e pesquisadores, uma produção *feminista*. Feminista por questionar modelos patriarcais e propor esquemas equânimes de vida. Por assumirem posicionamentos e atitudes com relação ao sexo, a relacionamentos e à identidade de gênero que contradizem as normas patriarcais heteronormativas. Feministas mesmo que grande parte dessas mulheres tenha vivido e produzido antes do termo *feminismo* existir, assumindo um anacronismo. (HUDOCK et al, 2005, p.1.).

A partir dessa produção antiga e dos exemplos de vida dessas mulheres que foram consideradas excepcionais para sua época, como Safo de Lesbos<sup>4</sup> que viveu entre os séculos VII e VI a.C., por exemplo, ou como Teresa d’Ávila (1515-1582) e Gabrielle Suchon (1632-1703), ambas mulheres religiosas que se letraram sem o consentimento da igreja e escreveram livros que foram publicados e apreciados pelo público da época, majoritariamente do clero (PERROT, 2008, p.32), fica claro que muito antes do termo *feminismo* ter sido inventado ou empregado, muitas mulheres iam contra aquilo que suas sociedades haviam lhes destinado. Assim, a palavra *feminismo* e suas derivadas remetem não só a movimentos de mulheres organizadas em prol de melhores condições de trabalho e vida, de maior igualdade social e de empoderamento feminino, mas também (guardados os devidos anacronismos) a iniciativas particulares de mulheres que conseguiram, a despeito do contexto social desfavorável, realizar

<sup>3</sup> No item 1.2 aprofundarei melhor o surgimento desse campo acadêmico, *História das Mulheres*.

<sup>4</sup> Safo de Lesbos é considerada uma mulher excepcional para a sua época porque na Idade Antiga as mulheres das camadas mais abastadas da sociedade grega eram relegadas ao espaço privado e religioso, no máximo. Safo de Lesbos conseguiu romper a barreira do público e se projetar socialmente como mulher culta, professora de mulheres e meninas ainda solteiras. Em vida, Safo de Lesbos gozou de respeito e admiração. Mais tarde, após dois séculos de sua morte, sua moral começou a ser questionada e rumores de que ela mantinha relações homossexuais com suas alunas fizeram com que seus textos e poemas líricos fossem censurados. O termo *lésbico* ou *lésbica* é proposto em referência a essas suposições de relacionamentos homossexuais de Safo com suas alunas. (GCCC, 2005, p.423 – 470.).

atividades consideradas impróprias para elas e alcançaram, muitas vezes, reconhecimento por essas atividades.

Até antes do século XIX<sup>5</sup> – primeiro momento em que a palavra feminismo passou a ser usada – muitas mulheres desempenharam papéis cruciais para o desenvolvimento de alguma cena social. Os exemplos mais citados em textos que abordam o tema são Olympe de Gouges (1748-1793, Moutauban, França) e Mary Wollstonecraft (1759 – 1797, Londres, Inglaterra).

Olympe de Gouges foi uma escritora e dramaturga francesa que teve grande participação nas manifestações durante o período da revolução em 1789. Além de lutar contra a monarquia absolutista, contra os privilégios feudais e aristocráticos ela introduziu nas manifestações a discussão sobre a necessidade da participação efetiva das mulheres na vida pública e política. Também introduziu a discussão acerca da igualdade de direitos e tratamentos entre homens e mulheres. A dramaturga escreveu, no contexto que se seguiu ao da Revolução Francesa o texto: “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã” (1791) em que afirma ao longo de dezessete artigos, introdução e conclusão o seguinte:

#### **Artigo 6º**

A lei deve ser a expressão da vontade geral. Todas as cidadãs e cidadãos devem concorrer pessoalmente ou com seus representantes para sua formação; ela deve ser igual para todos.

Todas as cidadãs e cidadãos, sendo iguais aos olhos da lei devem ser igualmente admitidos a todas às dignidades, postos e empregos públicos, segundo as suas capacidades e sem outra distinção a não ser suas virtudes e seus talentos.

#### **Artigo 16**

Toda sociedade em que a garantia dos direitos não é assegurada, nem a separação dos poderes determinada, não tem Constituição. A Constituição é nula se a maioria dos indivíduos que compõem a nação não cooperou na sua redação.

#### **CONCLUSÃO**

Mulher, desperta. A força da razão se faz escutar em todo o Universo. Reconhece teus direitos. O poderoso império da natureza não está mais envolto de preconceitos, de fanatismos, de superstições e de mentiras. A

---

<sup>5</sup> Os termos *feminismo* e *feminista* foram pela primeira vez utilizados em 1872 nos Países Baixos; na França e na Grã-Bretanha em 1890; e nos Estados unidos em 1910. (LERNER, 1990.).

bandeira da verdade dissipou todas as nuvens da ignorância e da usurpação. O homem escravo multiplicou suas forças e teve necessidade de recorrer às tuas, para romper os seus ferros. Tornando-se livre, tornou-se injusto em relação a sua companheira. (GOUGES, 1791.)

Em 1793, Gouges é guilhotinada pelo governo francês sob a acusação de ser *contrarrevolucionária*, por se opor abertamente à Robespierre e de ser considerada uma *mulher desnaturada*. (GOUGES, 1791.).

Mary Wollstonecraft foi uma escritora reconhecida em sua época. Em 1787 começou a trabalhar, primeiramente como assistente editorial, depois como escritora e mais tarde como revisora da revista londrina *Analytical Review*, do editor Joseph Jonhson. Ao longo de sua vida e carreira dedicou-se principalmente à causa em prol da educação feminina, que para ela era primordial para a construção de uma relação mais equilibrada entre os sexos na sociedade. Em 1792, escreveu a carta aberta *A vindication for rights of women* em resposta a um texto educativo intitulado *Émile* de Jean-Jacques Rousseau, em que o autor sugere que a educação “feminina deveria ter como objetivo tornar a mulher útil e apoiadora do homem racional” (TODD, 2011). Wollstonecraft, em sua carta, argumenta que as mulheres não são inferiores aos homens por uma condição natural, mas parecem ser por não receberem uma educação formal. No texto, portanto, a autora clama por direito à educação das mulheres.

Tanto Olympe de Gouges como Mary Wollstonecraft foram inspirações para movimentos organizados de mulheres que começaram a surgir de forma mais sistemática no final do século XIX e início do século XX. Os escritos das duas autoras assim como outros escritos do final do século XVIII e ao longo do século XIX, mesmo desconhecidos pelas feministas do início do século XX (algumas lideranças conheciam estes textos) tinham influência na formação do imaginário. Apesar de presente e dominante, a questão da subjugação da mulher era um incômodo cada vez maior e isso é, também, consequência da produção de mulheres como Gouges, Wollstonecraft ou como homens como Stuart Mill que, em 1869, já gozando do status de filósofo reconhecido, publicou o livro “A Sujeição das Mulheres” em que retoma muitos dos escritos de Wollstonecraft<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Em Linhas gerais, Stuart Mill em *A sujeição das mulheres* advoga logo no início que a sujeição de um sexo ao outro é um erro e representa um problema para o desenvolvimento social de qualquer grupo: “O princípio que regula as relações sociais entre os dois sexos – a subordinação legal de um sexo ao outro – está em si mesmo errado, constituindo hoje um dos principais obstáculos ao desenvolvimento humano; e que, justamente por isso, deveria ser substituído por um princípio de perfeita igualdade, que não admitisse qualquer poder ou privilégio de um dos lados, nem discriminação do outro.” (MILL, 2006, p. 33.).

Cabe lembrar também que, paralelo à história oficial dos primórdios dos movimentos feministas, ao longo do século XIX, principalmente nos Estados Unidos, o movimento abolicionista foi importante para o surgimento dos movimentos feministas naquele país. Diferente das mulheres brancas, as negras viam-se em um contexto em que trabalhavam como os homens e serviam de objeto sexual de dominação dos homens brancos. Como ressalta Angela Davis em *Mulheres, Raça e Classe* (2016)<sup>7</sup>, elas não eram consideradas *mulheres* e sim, força de trabalho, e um corpo a ser dominado e violentado. Trabalhando da mesma maneira que os homens, sem nenhuma regalia, a questão da força física ou da incapacidade feminina (tão explorada no século XIX), não se aplicava às negras:

As mulheres negras eram iguais aos seus companheiros na opressão que sofriam; eram socialmente iguais a eles no interior da comunidade escrava; e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles. Essa era uma das grandes ironias do sistema escravagista: por meio da submissão das mulheres à exploração mais cruel possível, exploração esta que não fazia distinção de sexo, criavam-se as bases sobre as quais as mulheres negras não apenas afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também expressavam essa igualdade em atos de resistência. Essa deve ter sido uma terrível descoberta para os proprietários de escravos, pois aparentemente eles tentavam quebrar essa cadeia de igualdade por meio da repressão particularmente brutal que reservavam às mulheres. Mais uma vez, é importante lembrar que os castigos infligidos a elas ultrapassavam em intensidade aqueles impostos aos homens, uma vez que não eram apenas açoitadas e mutiladas, mas também *estupradas*. (DAVIS, 2016, p.35-36).

Assim, as mulheres negras escravas eram as pessoas mais violentadas nos Estados Unidos no século XVIII e XIX e, ao mesmo tempo, a parcela feminina que vivia em igualdade de sexo em relação aos homens negros. Pois eram escravas e por serem escravas assumiam socialmente uma igualdade de sexo em relação aos homens escravos, mas, ao estarem em condição de igualdade social em relação aos homens negros, afrontavam a própria supremacia masculina, despertando um ódio ainda maior dos homens brancos.

Em seu livro, Davis demonstra como algumas mulheres brancas nos Estados Unidos assumiram o movimento anti-escravagista como uma causa sua no início. Por volta de 1830,

---

<sup>7</sup> Angela Davis (1944) é uma filósofa negra americana. Na década de 1970, da prisão, escreveu o livro *Mulheres, raça e classe*, publicado em 1981 e movimentou uma campanha nacional para sua libertação embasada filosoficamente e politicamente em questões relativas a gênero, ao racismo e ao classismo. Foi presa como suspeita de participação em um atentado. Era militante dos *Panteras Negras* e do *Partido Comunista*. Ainda, é importante pontuar a utilização do termo “Raça” e seus derivados como “racializados”. “Raça” ou “pessoas racializadas” são termos que se referem a pessoas que têm origem étnicas perceptíveis em seus fenótipos que se referem a populações que foram colonizadas e/ou escravizadas, ou seja, associadas a populações desvalorizadas e subalternizadas socialmente, estabelecendo explicitamente relações de poder e dominação. Apesar da biologia e da antropologia terem refutado cientificamente a existência de diferentes “raças” humanas, a partir da discriminação pela origem geográfica aliada ao fenótipo, populações humanas de diferentes localidades têm sido reconhecidas como “diferentes” e sendo hierarquizadas a partir dessas diferenças. Este termo, portanto, é um termo político que explicita as relações de poder e dominação discriminatórias e racistas.

com o advento da industrialização e com novos modelos econômicos e sociais, as mulheres brancas também passaram a trabalhar (na manufatura, nas fábricas têxteis e outros lugares), perdendo o “prestígio” que tinham no lar (baseado no “caráter *produtivo e absolutamente essencial de seu trabalho doméstico até então*”) (DAVIS, 2016, p. 45), deteriorando sua condição social. Essa deterioração, para Davis, foi uma das mais fortes causas para a ideologia capitalista expandir a ideia de *inferioridade feminina*. Em casa elas continuavam sendo subjugadas por seus maridos tendo que cumprir com o trabalho doméstico, serem boas mães e esposas. É importante ressaltar que para Davis há uma grande diferença do significado do trabalho doméstico na vida das mulheres brancas e na vida das mulheres negras. Ela argumenta que a vida doméstica para as escravas e os escravos era o único momento em que podiam experimentar e vivenciar sua condição humana. Era na vida doméstica que esses homens e essas mulheres podiam se reconhecer como pessoas de forma que: “as mulheres negras não eram diminuídas por suas funções domésticas, tal como acontecia com as mulheres brancas. Ao contrário dessas, aquelas não podiam ser tratadas como meras ‘donas de casa’. Daí a afirmar, porém, que, por causa disso, elas dominavam seus homens é basicamente distorcer a realidade da vida sob a escravidão”. (DAVIS, 2016, p.29.).

Para Eric Hobsbawn (2008), a decadência das *protoindústrias* (indústrias domésticas que permitiam às mulheres trabalharem em casa e ganharem dinheiro por sua produção) concomitante com a ascensão da industrialização no século XIX, nos países desenvolvidos, fruto do capitalismo em expansão, agravou a condição de *inferioridade* das mulheres em relação aos homens:

As indústrias domésticas pelo menos permitiam que elas combinassem o trabalho pago com a supervisão da casa e dos filhos. Eis por que tantas mulheres casadas que precisavam ganhar dinheiro, mas permaneciam acorrentadas à cozinha e às crianças, acabaram por fazer esses trabalhos. Pois o segundo efeito da industrialização em relação à posição feminina, e o mais importante, foi também muito mais drástico: separou a casa do local de trabalho. E, ao fazer isto, excluiu-as em larga medida da economia publicamente reconhecida – aquela em que eram pagos salários às pessoas – e agravou sua tradicional inferioridade em relação aos homens por meio da nova dependência econômica. Os camponeses, por exemplo, dificilmente existiriam como tais sem as esposas. O trabalho agrícola exigia a mulher, bem como o homem. (...) Essa separação da casa e do trabalho trazia consigo, logicamente, um padrão de divisão sexual-econômica. Para a mulher, isso significava que seu papel de gerência doméstica tornava-se sua função primordial, especialmente em casos em que os ganhos familiares eram irregulares ou escassos. (HOBSBAWN, 2008, p.278-279.).

Hobsbawn segue desenvolvendo o argumento de que a *inferioridade* feminina foi agravada com o capitalismo pelo sistema em que, contraditoriamente, a casa e o espaço

doméstico passam a ser requeridos como do domínio feminino mais do que nunca, e que os salários adquiridos por trabalhos exercidos fora da casa eram desiguais, sendo o homem a pessoa responsável na família por garantir o sustento e a mulher por complementá-lo. Assim, sua função dentro de casa era desvalorizada porque não produzia mais dinheiro e a de fora de casa era desvalorizada porque como potencial competidora dos ofícios antes exercidos pelo homem, a mulher precisava ser mais explorada e ter menores salários garantindo que sua ocupação no espaço de trabalho não ameaçaria o status do homem de provedor (HOBBSAWN, 2008, p. 279). Essa condição desequilibrada começou a ser questionada pelas mulheres. A década de 1830 foi de muitas revoltas em fábricas e as mulheres que trabalhavam começaram a comparar a condição opressora a que estavam sujeitas nas fábricas ou, no caso das mais abastadas, a relação opressora do casamento, à escravidão. Nesse mesmo período o movimento abolicionista também estava em um momento efervescente. Dessa forma, as mulheres brancas trabalhadoras e operárias e as abastadas, que se sentiam oprimidas na condição de mulher, viram uma proximidade de sua realidade com a luta pelo fim da escravidão. Essa aproximação foi importante porque muitas das lideranças feministas do movimento sufragista iniciaram sua luta a partir do movimento abolicionista que lhes abriu as portas para a percepção de sua própria opressão:

Trabalhando no movimento abolicionista, as mulheres brancas tomaram conhecimento da natureza da opressão humana – e, nesse processo, também aprenderam importantes lições sobre sua própria sujeição. Ao afirmar seu direito de se opor à escravidão, elas protestavam – algumas vezes abertamente, outras de modo implícito – contra sua própria exclusão da arena política. Se ainda não sabiam como apresentar suas reivindicações coletivamente, ao menos podiam defender a causa de um povo que também era oprimido. O movimento antiescravagista oferecia às mulheres de classe média uma oportunidade de provar seu valor de acordo com parâmetros que não estavam ligados a seus papéis como esposas e mães. Nesse sentido, a campanha abolicionista era um espaço em que elas poderiam ser valorizadas por seu *trabalho* concreto. (DAVIS, 2016, p.51.).

Nomes como Elizabeth Cady Staton ou Susan B. Anthony, protagonistas da primeira geração de feministas sufragistas estadunidenses, iniciaram sua prática de lutas dentro do movimento abolicionista. Mas aos poucos foram se distanciando da pauta antiescravagista para assumirem posturas racistas em relação às mulheres negras no movimento sufragista. Contudo, algumas abolicionistas brancas seguiram até o fim lutando pela causa das mulheres negras e dos homens negros, principalmente pela educação das mulheres negras, como Lucretia Mott, Prudence Crandall, Margareth Douglass ou Myrtila Miner (DAVIS, 2016, p.58, p.110). Das mulheres negras ficam os nomes de Ida B. Wells, escritora, abolicionista e feminista que lutou pelo fim da escravidão e pelos direitos das mulheres até o fim de sua vida.

Josephine St. Pierre Ruffin, uma das mais influentes líderes do movimento associativo de mulheres negras, conhecida no ciclo de mulheres brancas como ‘cult’ por ser esposa de um bacharel de Harvard, que se tornou o primeiro juiz negro do estado de Massachusetts (DAVIS, 2008, p.133) e Mary Church Terrel, considerada por Davis uma das mais importantes lideranças negras:

Poucas pessoas podiam se igualar a Mary Church Terrell como defensoras da libertação negra por meio da palavra escrita e falada. Ela buscou a liberdade para seu povo usando a lógica e a persuasão. Escritora eloquente, oradora poderosa e mestra na arte do debate, Terrel empreendeu persistentes e escrupulosas defesas da igualdade negra e do sufrágio feminino, bem como dos direitos da classe trabalhadora. (Idem, p.142.).

Dessa forma, é possível traçar um contexto na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos de instabilidade da posição da mulher na sociedade, uma vez que, com a ascensão da democracia e do capitalismo urge a ampliação da classe trabalhadora, e as mulheres e as crianças brancas que antes não trabalhavam fora de casa passam a serem vistas como mão de obra. Uma mão de obra especial, por ser mais barata. Ao mesmo tempo, por influência da luta política pelo fim do sistema escravagista, junto com a recém tomada de consciência de sua condição de oprimida, seja como trabalhadora, seja como esposa, mãe e dona de casa (no caso das brancas), as mulheres começam a se organizar e a ocupar os espaços públicos de forma política, para apoiar o movimento abolicionista num primeiro momento e num segundo, para lutar por sua própria emancipação política, com o direito ao voto. As mulheres negras, que sempre trabalharam, continuam na luta pelo fim da escravidão e pelo direito principalmente à educação, que lhes era muitas vezes negado, especialmente nos estados do Sul dos Estados Unidos. Elas se envolveram tanto com a luta pela emancipação feminina como pela luta pela libertação dos negros enquanto povo<sup>8</sup>.

É, portanto, durante o século XIX que se criam as condições mais fortes para o surgimento dos movimentos feministas, comumente divididos em três ondas no século XX, sendo que algumas autoras sugerem estarmos vivenciando uma quarta onda.

A divisão da história do feminismo por “ondas” obedece a uma certa cronologia de acontecimentos e momentos intensos de organização das mulheres em torno de uma pauta contra opressões e explorações das mulheres. Não significa que as mulheres não se organizaram em outros momentos, períodos e/ou lugares contra as injustiças que as/nos afligiam. Ainda, cabe a crítica: essa divisão prioriza determinados movimentos em detrimento

---

<sup>8</sup> Nesse sentido cabe ressaltar a importância que teve a atuação das mulheres durante a revolução russa, por exemplo, a qual será abordada brevemente no item 1.5 deste capítulo.

de outros, os quais, muitas vezes ocorreram em lugares do mundo ou posições sociais que ocupam posições dominantes. Dessa forma, apesar de adotar a periodização em ondas, percebo o possível problema que essa escolha acarreta, reproduzindo, de certa forma, uma visão colonialista em que outras movimentações intensas e revolucionárias de mulheres não foram consideradas “ondas”. Assim, quando o movimento das mulheres negras pela abolição da escravatura, pelo direito à educação de negras e negros ou a própria atuação das mulheres na revolução russa não são considerados “ondas”, é visível uma escolha daquilo que deve ser validado enquanto narrativa histórica.

### 1.1.2. As ondas do feminismo

A história das lutas feministas é comumente dividida em três ondas, que acompanham mais ou menos uma divisão geracional e que é baseada principalmente em eventos ocorridos nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França e em outros países europeus ocidentais além de em países da América Latina. No caso da América Latina, muitas vezes os períodos relativos a cada onda são deslocados temporalmente em relação ao modelo estadunidense-europeu.

A chamada Primeira Onda feminista surge no contexto de insatisfação com relação às desigualdades, principalmente legais e sociais, entre homens e mulheres. Localizada entre a última década do século XIX e as primeiras décadas do século XX é marcada pela luta pelo direito ao voto, à educação e a melhores condições trabalhistas, caracterizada pela demanda por mais direitos jurídicos e sociais. É a luta pelos direitos básicos. As mulheres dessa onda são chamadas de sufragistas. Nesse período, para a camada mais abastada, composta por mulheres brancas de classe média, o voto representava o maior símbolo da cidadania, de forma que todos os seus esforços se voltavam para a conquista pelo sufrágio feminino, muitas vezes tornando o movimento sectário e racista. Além de essas mulheres não desenvolverem empatia para com suas *irmãs* negras e/ou trabalhadoras, desenvolvia-se desde o final do século XIX uma complexa rede de intercessão entre racismo e sexismo que era usado por essas mesmas mulheres como bandeira feminista – elas, na função de *mães* (como lhes era natural) e sendo a parcela da população *culta* que poderia elevar a *moral*, a *sensibilidade*, *valores cristãos* e a *branquitude* na sociedade, tinham o *dever* de garantir que estariam no poder e esse poder seria alcançado através do voto (DAVIS, 2016, p.127.).

Para além das sufragistas brancas de classe média, as mulheres lutam para serem reconhecidas como cidadãs, através do direito ao trabalho e à educação (fator crucial para a



autonomia do movimento das mulheres negras em relação às brancas) e à escolha de seus parceiros amorosos (entre outros). A preocupação em relação à autonomia do corpo já era presente embora não fosse o foco principal nessa fase. Eram movimentos muito difusos com diversos grupos de mulheres que começavam a se reunir e logo paravam suas atividades. As principais estratégias de ação da primeira onda eram as reuniões, associações, ligas, os abaixo-assinados, publicações na imprensa e manifestações públicas. Este primeiro momento das lutas feministas foi bastante importante por fazer emergir uma urgência por igualdade de direitos civis para mulheres em relação aos homens<sup>9</sup>.

A chamada Segunda Onda do feminismo surge durante a década de 1960 e segue até aproximadamente a década de 1980. Há um período entre as duas primeiras ondas feministas, marcado pelas duas grandes guerras mundiais que modificaram bastante os cenários urbano e rural principalmente europeu, mas também estadunidense. Como apontado por Eric Hobsbawm em *A Era dos Extremos* (1994)<sup>10</sup>, uma das maiores mudanças ocorridas durante o século XX em praticamente todo o mundo foi a morte do campesinato. O êxodo rural intensificou-se a partir da Primeira Guerra Mundial e não parou mais até o final do século, acarretando mudanças drásticas tanto na produção como na paisagem e dinâmica do trabalho no mundo. Outro fator marcante desse século, apontado por Hobsbawm, foi o aumento da escolaridade superior no mundo todo: “a escala de explosão estudantil excedia em muito o que o planejamento racional poderia ter previsto.” (HOBSBAWN, 1994, p.291.).

---

<sup>9</sup> É importante deixar claro que não existiu um movimento feminista único. O feminismo ou aquilo que chamamos comumente de movimento feminista é constituído por diversas vozes. Esta chamada Primeira Onda vai até, aproximadamente, a segunda década do século XX, é caracterizada por um feminismo hoje chamado de branco (que remete à burguesia, às mulheres que não precisavam trabalhar) que não abarcava as classes menos favorecidas nas quais as mulheres sempre trabalharam para contribuir com a renda familiar. As bandeiras do feminismo da Primeira Onda não correspondiam à realidade da maioria das mulheres (especialmente as pobres, negras, latinas entre outras) e isso gerou uma série de outras organizações de mulheres para contemplar suas próprias demandas. Muitas dessas organizações se constituíram como grupos assumidamente feministas. No filme *As sufragistas* (2015) de Sarah Gavron, é possível, por exemplo, ver um movimento operário feminista concomitante ao movimento sufragista. O filme retrata um contexto de extrema desigualdade nas fábricas em que mulheres e crianças eram contratadas com menores salários do que os homens e com carga horária abusiva, mostrando as consequências da transformação no mundo liberal. Hoje, muitas teóricas feministas compreendem qualquer pesquisa referente à mulher que discuta ou evidencie de alguma forma uma condição de exclusão, preconceito e outros temas como pesquisa feminista, ou mesmo ações em prol da autonomia, liberação e visibilidade das mulheres mesmo que essas ações não se assumam feministas.

<sup>10</sup> Neste livro, *A Era dos Extremos*, Hobsbawm defende a tese de que o século XX se iniciou em 1914, com a Primeira Guerra Mundial e terminou em 1991, com a queda da URSS – antiga Rússia. O autor sustenta, em linhas gerais, que esse *breve século* foi caracterizado por extermínio humano sem precedentes na história e pela polarização do mundo tendo como polos políticos os Estados Unidos, centralizando todo o mundo ocidental, e a URSS, centralizando o leste europeu. A polarização é devida ao que ele chama de ameaça constante de uma *terceira guerra mundial*, com a guerra fria. Estados Unidos, por um lado, vendendo uma propaganda de que a URSS seria uma ameaça ao mundo capitalista com suas intenções expansionistas (o que de fato não ocorria) e a URSS prometendo ser uma ameaça nuclear contra o imperialismo americano.

Michelle Perrot enfatiza a importância do êxodo rural para a luta feminista, destacando que além de muitas mulheres terem permanecido no campo e assumido tarefas antes protagonizadas pelos homens, houve também um grande êxodo rural feminino, especialmente de jovens mulheres. Elas eram enviadas para as cidades por suas famílias para serem criadas no meio urbano “por intermédio do vigário, do senhor do castelo ou de um primo, mas também na fábrica” (PERROT, 2008, p.113). Muitas das que trabalhavam nas fábricas recebiam uma rígida educação em internatos religiosos e seus salários eram destinados às suas famílias. Perrot enfatiza que o dinheiro que elas ganhavam ajudava a valorizá-las perante suas famílias e socialmente. Ainda, ela ressalta:

Uma vez longe de casa, as jovens camponesas nem sempre voltavam. O apelo da cidade e do trem era muito forte. (...). Essas jovens mulheres eram migrantes em potencial, porque aspiravam uma vida melhor e mais livre. Mais instruídas, desejavam outra coisa, ser empregada nos correios ou professora primária, por exemplo, e para isso elas faziam o concurso da escola normal, que foi, para muitas, um formidável impulso. Aspiravam também o asseio, a uma intimidade que as casas rurais não lhes proporcionavam... (PERROT, 2008, p.114.).

Assim, entre a primeira e a segunda guerras mundiais o mundo deixou de ser majoritariamente rural para se transformar em urbano e isso trouxe consequências diretas para as mulheres que se inserem nas cidades, aspirando profissões, carreiras, independência e autonomia, tanto financeira como com relação a suas escolhas pessoais afetivas. É nesse contexto que em 1949, apenas quatro anos após o final da segunda guerra mundial, Simone de Beauvoir publica seu famoso livro *O Segundo Sexo*<sup>11</sup>.

A Segunda Onda feminista é caracterizada principalmente pela busca pela emancipação da mulher enquanto indivíduo. As categorias *homem* e *mulher* são postas em evidência e entendidas como construtos sociais e culturais, colocando em debate as naturalizações das associações das categorias *homem/mulher* com *cultura/natureza* respectivamente. Nessa fase,

---

<sup>11</sup> A obra *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir é um marco importante para a teorização sobre a subjugação das mulheres e sobre a construção social dos gêneros. A autora, já reconhecida por outras obras na época de lançamento do livro, analisa em *O Segundo Sexo* discursos e obras de filósofos, casos da psicanálise e exemplos da literatura, para apresentar a maneira pela qual as sociedades ocidentais vinham construindo uma mulher submissa, louca, histérica, confusa, incapaz de refletir racionalmente e dependente do homem, tanto financeiramente como emocionalmente. No Brasil, foi publicado em dois volumes. No primeiro, “Fatos e Mitos”, a autora aborda os fatores principalmente de construção simbólica que condicionam a mulher à submissão. No segundo, “A Experiência Vivida”, De Beauvoir analisa as situações em que essas construções simbólicas se dão. Em pouco tempo o livro foi traduzido para o inglês e teve grande repercussão no mundo. Mas foi, principalmente, a partir da década de 1960, que começou a ser mais abertamente referendado entre os grupos feministas que discutiam gênero. A própria Simone de Beauvoir, na época de escrita do livro não se considerava feminista. Só foi se declarar oficialmente feminista anos mais tarde, em 1972, em entrevista ao *Nouvel Observateur* (revista francesa semanal fundada em 1964, conhecida por abordar as notícias com maior aprofundamento crítico político. É comumente associada à classe intelectual francesa).

a explicação da inferioridade feminina pelo viés biológico não se sustentava mais e as teóricas da antropologia, filosofia, história, combatiam a naturalização dessas categorias e as associações entre elas, como é possível ver no texto de Sherry B. Ortner publicado em 1974<sup>12</sup> no livro *Woman, Culture and Society*, editado por Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere:

Minha posição é simplesmente que cada cultura reconhece e mantém implicitamente uma distinção entre a atuação da natureza e a atuação da cultura (a consciência humana e seus produtos), e mais, que a diferença da cultura se apoia precisamente no fato de poder na maioria das circunstâncias transcender as condições naturais e transformá-las para seus propósitos. Portanto, a cultura (isto é, cada cultura) em algum nível de percepção demonstra não ser somente distinta da natureza, mas superior a ela, e este sentido de diferenciação e superioridade se apoia precisamente na capacidade de transformar – “socialização” e “culturação” – a natureza. Voltando agora ao problema das mulheres, seu status pancultural secundário poderia ser considerado, simplesmente, postulando-se que as mulheres são identificadas ou simbolicamente associadas com a natureza, em oposição aos homens que são identificados com a cultura. Uma vez que o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então a cultura achará “natural” subordiná-las, para não dizer oprimi-las. (ORTNER, 1979, p. 101-102)

Ortner continua seu raciocínio dizendo que a mulher não é associada à natureza em oposição ao homem/cultura, e sim, que ela se aproxima mais da natureza do que o homem e vai demonstrando como se dá essa maior aproximação, baseando-se bastante no texto de Simone de Beauvoir de *O Segundo Sexo*. Ela infere ao corpo fisiológico reprodutor a maior característica de aproximação com a natureza, mas também a *esquemas sociais* e à estrutura *psíquica feminina* moldada por esse *corpo* específico em *esquemas sociais*, no sentido de ser passível de dominação, entrando em um jogo cíclico. Ela conclui afirmando que “todo sistema é uma construção da cultura ao invés de um fato da natureza”, dessa forma tanto a mulher como o homem “têm consciência e são mortais”, descartando a possibilidade da mulher “estar mais próxima da natureza do que o homem”, por exemplo. Contudo, existem “aspectos da situação feminina” que favorecem a “ilusão” de que a mulher esteja mais próxima da natureza do que o homem e esses aspectos são reforçados ciclicamente em “um sistema lamentavelmente eficiente de *feedback*”. Assim, para a autora, não seria suficiente a garantia de salários iguais para homens e mulheres, não bastando, portanto, ações dirigidas “unicamente na mudança das instituições sociais” sem uma mudança psíquica cultural da sociedade que produz e enxerga a mulher como sendo mais próxima à natureza. (ORTNER, 1979, p.118).

---

<sup>12</sup> Estamos utilizando nesse trabalho a versão traduzida para o português publicada no Brasil em 1979.

Nesta fase, segundo Rosalyn Baxandall e Linda Gordon (2002) (duas historiadoras americanas dedicadas à pesquisa em gênero principalmente nos Estados Unidos), há dois tipos principais de práticas feministas nos Estados Unidos: a primeira seria uma tendência de *luta por direitos iguais* estabelecida através de redes de mulheres vinculadas às militâncias que surgiram ainda durante o período do *Novo Acordo* (New Deal)<sup>13</sup> e das que foram travadas na Segunda Guerra Mundial. Eram mulheres que, em sua maioria, estavam principalmente envolvidas com o governo ou com organizações de direitos humanos. Eram ativistas da justiça social. Elas se organizaram a partir da década de 1960, em comissões que incluíam mulheres brancas e negras, mas também homens, e defendiam o *salário igual pelo trabalho equivalente*<sup>14</sup>, creche infantil no local de trabalho, licença maternidade remunerada, contracepção, legalização do aborto e outras demandas (BAXANDALL e GORDON, 2002, p.1). Quando, na citação acima, Sherry B. Ortner diz que não bastam ações dirigidas “unicamente na mudança das instituições sociais” (ORTNER, 1979 p.118), é fazendo referência direta às militantes dessa tendência.

A segunda tendência de organização feminista nos Estados Unidos caracterizada como sendo pertencente à Segunda Onda, é chamada de *liberação das mulheres*. Eram mulheres mais novas do que a da primeira tendência e eram consideradas mais radicais no sentido de almejarem mudanças estruturais na sociedade, como mudança de sistema político-econômico, como o anarquismo, por exemplo, e mudanças culturais profundas, como as referidas por Ortner anteriormente. Geralmente reuniam-se em grupos exclusivos para mulheres e deram início aos grupos de reflexão ou *conscientização* em que as mulheres se reuniam para falar sobre suas intimidades, conhecerem seus corpos e realidades de outras mulheres a fim de se fortalecerem<sup>15</sup>. A partir dos grupos de conscientização, muitas ações coletivas foram realizadas como a de enfrentar os assédios masculinos respondendo da mesma maneira, com palavras ofensivas ou sugestivas, por exemplo. Mas a maior força do grupo de liberação das mulheres foi o fato de ele abranger uma enorme quantidade de mulheres que não

---

<sup>13</sup> O *Novo Acordo* (New Deal) refere-se ao programa estabelecido por Roosevelt nos anos seguintes à crise de 1929, com o intuito de reestabelecer a economia e o crescimento do país. Foi um momento decisivo na história do país em que muitas relações trabalhistas mudaram. Houve grande movimentação da classe trabalhadora e outros grupos políticos, inclusive feministas e as mulheres começaram a ter influência mais direta nas decisões políticas do governo, muito pela atuação da primeira dama, Eleanor Roosevelt. (AYACHE, 2010, p.6.).

<sup>14</sup> Como salientam Baxandall e Gordon, as mulheres que reivindicavam isso sabiam que o trabalho era absolutamente sexado de forma que não fazia sentido pedir “salário igual pelo trabalho igual”, pois o trabalho não era igual. (BAXANDALL e GORDON, 2002, p.1).

<sup>15</sup> O termo criado nos Estados Unidos foi: *counsciousness rising* (CR) - que seria o nosso “tomada de consciência”. No Brasil, os grupos de reflexão ou de conscientização de mulheres tornaram-se populares no final da década de 1970, como veremos no item “1.4.1”.

necessariamente eram militantes ou tinham um histórico de participação política. Mulheres no mundo todo, a partir dos grupos de reflexão e conscientização começaram a perceber a opressão que sofriam e a se perguntar porque eram subjugadas em tantos espaços diferentes, questionando mesmo a categoria que lhes colocava nesse lugar. É nesse momento que as mulheres vão queimar os sutiãs em protesto contra o símbolo do *feminino* – pois o sutiã, ou o salto alto e outros itens do vestuário feminino podem ser lidos como dispositivos enclausurantes, que cerceiam a movimentação e a liberdade dos corpos femininos<sup>16</sup>.

O movimento da liberação das mulheres é composto, principalmente, por mulheres jovens e universitárias, pertencentes às classes média e alta. São, em sua maioria, brancas. Novamente, nesse período as questões relativas à “raça” e etnicidade ficam em segundo plano nos discursos e nas produções de maior visibilidade, sendo as feministas dos Estados Unidos e da França que obtêm maior visibilidade nessa época, tais como: Betty Friedan (1921 – 2006), escritora americana que em 1963 publicou o famoso livro *The Feminine Mystique* inspirado na obra de Simone de Beauvoir. Neste livro a autora reflete sobre discursos e vivências de mulheres através de mais de 80 entrevistas com mulheres brancas americanas de diferentes idades, e sugere a existência de uma *mística feminina* que seria um *ideal feminino* criado e perpetuado em uma sociedade pautada no consumo em que as mulheres (brancas), cuidadosamente definidas como *mães, cuidadoras, sensíveis, inteligentes, belas, recatadas*, eram o alvo principal enquanto parcela da sociedade que mais consome. “O homem ganha, a mulher gasta” (MURARO in FRIEDAN, 1971, p.9)<sup>17</sup>. Em seu livro, Friedan relata que as mulheres se sentem vazias e incompletas e estas sensações são fruto de uma cultura que sistematicamente negou-lhes um protagonismo social:

O PROBLEMA PERMANECEU MERGULHADO, INTACTO, durante vários anos, na mente da mulher americana. Era uma insatisfação, uma estranha agitação, um anseio de que ela começou a padecer em meados do século XX, nos Estados Unidos. Cada dona de casa lutava sozinha com ele, enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: «E' só isto?» (FRIEDAN, 1971, p.17). (Grifos da autora.).

<sup>16</sup> Na realidade o evento de *queima de sutiãs* não ocorreu. Tornou-se um símbolo estereotipado da *mulher feminista* porque foi uma ação realizada pelas feministas da liberação nos Estados Unidos em 7 de setembro de 1968 e teve grande repercussão, com participação de mais de 400 mulheres. Foi um protesto contra a imagem criada da beleza feminina pelos concursos de Miss.

<sup>17</sup> Rose Marie Muraro em introdução à tradução para o português do livro *A Mística Feminina*, de Betty Friedan, 1971.

Muitos são os nomes importantes que marcam a Segunda Onda do feminismo. Abordaremos mais profundamente as principais autoras no item 1.3, em que discutiremos o surgimento do termo gênero, que começou a ser engendrado já durante o período da Primeira Onda, mas será utilizado de forma sistemática enquanto proposta teórica a partir da Segunda Onda e crucial na Terceira Onda.

A Terceira Onda Feminista é delimitada a partir do recorte da teoria de gênero que de forma geral desconstrói a ideia dicotômica associada às categorias *homem/mulher*, *masculino/feminino* e outros<sup>18</sup>. É marcada pela diversidade de pautas, teorias e conceitos. Ela tem início a partir da década de 1990 e é denominada muitas vezes como *neofeminismo* e *pós-feminismo*. É marcada principalmente por iniciativas individuais e pela negação a qualquer tipo de generalização, universalização, essencialização. Assim, as categorias de gênero também são questionadas e desconstruídas, bem como categorias de “raça”, geração e outros. É a partir do *pós-feminismo* ou do *feminismo da Terceira Onda* que a existência hoje da ideia de muitos feminismos é firmada. A ideia de feminismos no plural reconhece o fator da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre os outros. É nesse período que aparecem com mais força movimentos feministas ligados por exemplo à ideia de decolonização. E os feminismos negros que estiveram presentes desde o início das lutas, mas que não eram referenciados de modo geral, começam a ganhar visibilidade e entram para uma espécie de “genealogia” do feminismo.

É da Terceira Onda do feminismo que fazem parte, por exemplo, as teorias de performance de gênero de Judith Butler, Julia Kristeva ou da consciência *mestiza* de Gloria Anzaldua, que veremos adiante no item 1.3. De modo geral as feministas ligadas à Terceira Onda não estão interessadas na dicotomia entre *mente/corpo*, *cultura/natureza*. O seu entendimento de corpo não está ligado ao biológico a-histórico, como é o caso de muitas feministas da Segunda Onda que assumem o corpo como um *lugar* biológico sobre o qual ou no qual se desenvolve uma cultura, um sistema de significações, representações e trocas econômicas. Para as feministas da Terceira Onda o corpo é social.

Enquanto sexualmente específico, o corpo codifica os significados projetados nele de modos sexualmente determinados. Assim, essas feministas não estão evocando um corpo puro, pré-cultural, pré-social ou pré-linguístico, mas um corpo como objeto social e discursivo, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder. (GROSZ, 2000. p.77.).

---

<sup>18</sup> Abordaremos as teorias de gênero de forma mais aprofundada no item 1.3 desde capítulo.

## 1.2 História das Mulheres enquanto campo metodológico e teórico

A história das mulheres mudou. Em seus objetos, em seus pontos de vista. Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam mudança. Partiu de uma história das mulheres para tornar-se mais especificamente uma história do gênero, que insiste nas relações entre os sexos e integra a masculinidade. Alargou suas perspectivas espaciais, religiosas, culturais. (PERROT, 2008, p.15-16.).

A chamada *História das Mulheres* é um campo de pesquisa e abordagem historiográfica que começou a ganhar espaço e visibilidade principalmente a partir da segunda metade do século XX, vindo de uma percepção de que elas estavam excluídas da história oficial, pois essa tratava quase que invariavelmente dos grandes feitos públicos protagonizados em sua grande maioria pelos homens e, mais especificamente, pelos homens da categoria *homem branco ocidental heteronormativo*<sup>19</sup>. Estavam excluídas tanto no papel de sujeitas de estudo como no papel de produtoras de conhecimento. A *História das Mulheres* surge, portanto, da necessidade de contar a história dessas personagens desconhecidas, silenciadas e relegadas ao espaço privado a partir dos olhares e das vozes das próprias mulheres. A percepção dessa exclusão começa a ficar mais forte a partir dos movimentos feministas já do final do século XIX, como apontamos no item “1” este capítulo. Em *Gênero, História das Mulheres e História Social*, a historiadora americana Louise A. Tilly enfatiza o caráter político-ideológico desse campo metodológico e teórico:

Um aspecto da história das mulheres que a distingue particularmente das outras é o fato de ter sido uma história a um movimento social: por um longo período, ela foi escrita a partir de convicções feministas. Certamente toda história é herdeira de um contexto político, mas relativamente poucas histórias têm uma ligação tão forte com um programa de transformação e de ação como a história das mulheres. Quer as historiadoras tenham sido ou não membros de organizações feministas ou de grupos de conscientização, quer elas se definissem ou não como feministas, seus trabalhos não foram menos marcados pelo movimento feminista de 1970 e 1980. (TILLY, 1994, p.31.).

---

<sup>19</sup> Durante muito tempo, até o início do século XX a História (como disciplina das áreas de humanas), considerou a categoria *homem* suficiente para englobar todas as categorias da espécie humana – mulher, homens e mulheres não ocidentais, crianças, idosos etc. A disciplina História foi, segundo Rachel Soihet (2007), uma das últimas disciplinas das humanidades que incluiu a categoria *mulher* e outros no lugar do genérico *homem*, reconhecendo em sua visão, tardiamente, que adotar o termo *homem* como universal era excluir e manter a exclusão daqueles que tradicionalmente ocupavam e ocupam o lugar das minorias políticas e representativas. (SOIHET, 2007, p.4; PERROT, 2008.).

Em sua pesquisa, Tilly constata que a primeira fase de pesquisa em História das Mulheres foi caracterizada pela descrição e interpretação evitando a colocação de problemas analíticos. Tratou-se essencialmente da história política e da história do trabalho. Havia diferenças entre as classes econômicas e sociais e, muitas vezes, as menos favorecidas não recebiam a mesma atenção em detrimento de uma classe média e alta intelectualizada, como o exemplo já citado no item “1” de Betty Friedan cujo livro, *A Mística Feminina*, que retratava essa classe média e alta branca americana, foi um *best-seller*. Para a historiadora o campo teve uma grande contribuição para o mundo contemporâneo por evidenciar experiências e vidas de mulheres (Tilly, 1994, p.35.).

Gerda Lerner (1986) enfatiza a importância do campo para transformações efetivas na vida de muitas mulheres. Constata isso baseada em sua experiência de mais de 25 anos (até 1986, quando publicou o texto “A criação do Patriarcado”), dando aula e percebendo que ao abordar figuras femininas como sujeitas da História as alunas se envolviam cada vez mais com a temática e se sentiam mais valorizadas, mais seguras e empoderadas, oportunizando grandes transformações psicológicas a respeito de si para essas mulheres. (LERNER, 1993, p.19). O campo *História das Mulheres* surge em um contexto em que as mulheres passam a reivindicar maior visibilidade, igualdade e liberdade sobre o próprio corpo através dos movimentos feministas e de posicionamentos e atitudes feministas não necessariamente organizados como movimento. Também pelo próprio momento histórico de questionamento das instituições, questionamentos dos regimes totalitários, da maneira normatizada de se viver, pensar e produzir conhecimento.

Como coloca Bryan Turner: “o debate em torno da natureza das mulheres nas sociedades modernas é um efeito das mudanças na posição social das mulheres, e a transformação do papel social das mulheres é um efeito da reorganização do capitalismo.” (TURNER, 2014, p.59). É durante a efervescência da década de 1960 que o campo *História das Mulheres* começa a se constituir dentro da mesma lógica que promove o campo da *História Social*, ou da *História da Vida Privada*, em contraponto ao tradicional estudo da história política baseada principalmente nos grandes feitos públicos institucionalizados (MATOS, 2013; SILVA, 2008; SOIHET, 2007, PERROT, 2008, PEDRO, 2005)<sup>20</sup>. As pesquisadoras Tânia Maria Gomes da Silva (2008), Raquel Soihet e Joana Maria Pedro (2007) atribuem grande parte desses novos olhares em relação ao conhecimento histórico à *Escola*

---

<sup>20</sup> O campo *História das Mulheres* surge na década de 1960 na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos e, mais tarde, na década de 1970 na França. (PERROT, 2008). No Brasil, a inclusão do campo nas pesquisas chega apenas na década de 1980 (RAGO, 1998c)..



*dos Annales*. Este foi um movimento iniciado com uma revista fundada em 1929 na França, por Marc Bloch e Lucien Febvre, que propunha incorporação dos estudos sociológicos aos estudos historiográficos possibilitando, posteriormente, o olhar para o privado, para as minorias políticas e outros assuntos até então pouco presentes na prática do historiador ou da historiadora (SILVA, 2008, p.224; SOIHET e PEDRO, 2007, p.284.).<sup>21</sup>

Raquel Soihet e Joana Maria Pedro (2007) frisam que durante a década de 1960 a *História* sofreu, enquanto campo teórico, enormes críticas referentes a suas práticas analíticas e de pesquisa no sentido de questionamento do racionalismo abstrato que “relativizou a importância de métodos ou conceitos teóricos rígidos” (Idem, p. 284). E é também, não por acaso, nessa mesma década que se tem a chamada Segunda Onda feminista, caracterizada principalmente pela percepção de que as pessoas e os gêneros são construções sociais, históricas, culturais, políticas. Tem-se um cenário em que os múltiplos movimentos feministas se libertam das pautas ligadas principalmente aos direitos das mulheres e embarcam em questões mais subjetivas que vão ao encontro das novas visões da história. As lutas por mais direitos continuam, mas agora com um discurso e uma noção de que mulheres e homens não se distinguem apenas por serem biologicamente diferentes, mas devido à sua diferença biológica, atribuiu-se e atribui-se valores distintos a essas diferenças e naturalizam-se construções históricas, culturais e políticas associadas a esses valores referentes às diferenças biológicas. Isto pode ser verificado no exemplo de Sherry B. Ortner, quando critica a ideia de inferioridade natural feminina, reforçando que o sistema de valoração das diferenças (que existem entre homens e mulheres) é produto cultural e social:

Como explicaremos a desvalorização universal das mulheres? Certamente poderíamos nos basear no fato do determinismo biológico. Há algo de geneticamente inerente ao macho (das espécies) de maneira que os deterministas biológicos argumentariam que isto naturalmente o torna o sexo dominante; este “algo” falta às fêmeas e como resultado, as mulheres não só são naturalmente subordinadas, mas também geralmente muito satisfeitas com sua posição desde que esta lhes proporcione proteção e oportunidade de valorizar os prazeres maternos, que são para elas as experiências mais satisfatórias da vida. Sem chegar a uma refutação pormenorizada desta posição, acho justo dizer que houve uma falha em sua demonstração, para a satisfação de quase todos na antropologia acadêmica. Isto não quer dizer que os fatos biológicos sejam irrelevantes ou que os homens e mulheres não sejam diferentes, mas sim que certos dados e diferenças somente adquirem significado de superior/inferior dentro da estrutura de sistemas de valores culturalmente definidos. (ORTNER, 1979, p.99.).

---

<sup>21</sup> Em *Minha História das Mulheres* (2008), Michelle Perrot esclarece que a *Escola dos Annales* só irá se debruçar sobre a história das mulheres propriamente dita a partir da sua terceira geração chamada de *A Nova História*, representada principalmente por nomes como Philippe Ariès e Georges Duby. Antes disso, mesmo tendo sido bastante inovadora no seu campo de estudo ampliando-o para além do “exclusivismo político, a questão da diferença entre os sexos não estava posta. (p.19-20.).

O campo *História das Mulheres* nasce, portanto, em um contexto em que as naturalizações das valorações já não eram aceitas. De modo geral, entre as pesquisadoras e pesquisadores ou teóricas e teóricos, há um consenso de que tanto as categorias como os sistemas de valores são construtos históricos e sociais.

Numa medida mais geral, embora existam diferenças biológicas entre os homens e as mulheres, elas são culturalmente mediadas e históricas. O que consideramos características masculinas e femininas são diferenças socialmente construídas, e essas características podem ser radicalmente modificadas por intervenções sociais e políticas. A lógica desse argumento, porém, também incluiria a noção de que, em si, a biologia é um sistema de classificação por meio do qual as experiências são organizadas. (TURNER, 2014, P.59)

É nesse cenário que os estudos sobre os discursos em relação ao corpo começam a ganhar espaço. E esses serão cruciais para a percepção dos processos de naturalização e essencialização da história, como aponta Bourdieu em *A Dominação Masculina* evidenciando a circularidade dos modos de significação e prática das categorias *feminino/masculino* ou *mulher/homem*:

O mundo social constroi o corpo como realidade sexuada e como depósito de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constroi a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. (O corpo e seus movimentos, matrizes, de universais que estão submetidos a um trabalho de construção social, não são nem completamente determinados em sua significação, sobretudo sexual, nem totalmente indeterminados, de modo que o simbolismo que lhes é atribuído é, ao mesmo tempo, convencional e “motivado”, e assim percebido como quase natural.) Dado o fato de que é o princípio de visão social que constroi a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas. (BOURDIEU, 2003, p.18-20.).

Pela tradicional aproximação da mulher com a natureza, em contraponto à cultura, o interesse das feministas e dos estudiosos sobre as mulheres no *corpo* enquanto objeto analítico se torna praticamente natural. Pois ao *corpo*, como demonstra Bryan Turner (2008) em “Corpo e Sociedade”, vem sendo atribuídas as *necessidades biológicas/fisiológicas*

independentes do *desejo*, mesmo que, em última análise, as noções de *necessidade* e de *desejo* também sejam construtos sociais e históricos, não sendo parâmetros fixos e confiáveis de referência. Torna-se necessária a investigação dos mecanismos de produção de uma ideia de *feminino/masculino*, *mulher/homem*, buscando mesmo nas bases constituintes do imaginário, nas referências da psicologia, da psicanálise e da filosofia caminhando para a desconstrução dessas categorias, que culminará, a partir da década de 1980, nas teorias de gênero - as quais caracterizam a Terceira Onda do feminismo. Assim, as estudiosas e os estudiosos das mulheres que buscam a definição de feminino no intuito de compreender como e porque as mulheres foram sistematicamente subjugadas e consideradas inferiores em relação aos homens, abrem caminhos para a própria desconstrução de *feminino* ou *masculino* enquanto categorias.

Nesse sentido é importante a contribuição, por exemplo, de Nancy Chodorow (1944) ou de Luce Irigaray (1932). Para Nancy Chodorow, psicanalista, socióloga e feminista, a formação psicológica feminina está intimamente ligada à relação de mãe e filha e é crucial para a aceitação inconsciente do papel social da mulher - o da maternidade. Contrapõe seu argumento na psicanálise desenvolvida por Freud no sentido de que, ao contrário dele, não considera que a relação da mãe com o bebê menino e com a bebê menina seja a mesma a qual, para Freud, só mais tarde (a partir de uns três anos de idade) irá começar a se sexualizar. Para Chodorow a mãe se relaciona com a filha diferentemente da maneira como se relaciona com o filho. Ela projeta na menina tudo aquilo que desejaria ter alcançado e ao mesmo tempo, se solidariza com o futuro oprimido que a espera. A mãe se identifica mais com a filha e pela própria dinâmica cultural social a relação estabelecida entre as duas não favorece o processo de individuação da menina. Assim, de forma cíclica a menina se identifica com a mãe e não rompe com o seu relacionamento (como acontece com o menino em relação ao pai na fase edipiana) tornando sua própria personalidade uma extensão, um fluxo pouco delimitado da de sua mãe e, portanto, da própria função maternal.

Chodorow explica que a personalidade é “o resultado das experiências de relação social dos meninos e meninas desde a primeira infância” (CHODOROW, 1979, p.67). Essas experiências, independente da vontade consciente do pai ou da mãe são internalizadas, particularizadas e organizadas formando a personalidade da menina ou do menino. Ainda, ela frisa que a consciência da personalidade depende da “organização inconsciente: “Os aspectos conscientes da personalidade, como o conceito de *self* geral de um indivíduo e essencialmente a identidade de gênero masculino/feminino, precisam e dependem da consistência e da

estabilidade de sua organização inconsciente.” (CHODOROW, 1979, p.68.)<sup>22</sup>. Para Chodorow, a relação com a mãe é determinante na formação da identidade de gênero da criança, pois esta estabelece uma relação *genderizada* a partir da sua própria identidade de gênero, reproduzindo aquilo que vivenciou a vida inteira em relação à menina e ao menino.

Uma mulher se identifica com sua própria mãe e, através da identificação com seu filho ela (re) vivencia a si própria como um bebê amado. (...) Sendo que ela é uma menina e que a identificação com sua mãe e a maternidade são tão ligadas ao fato de ser mulher, poderíamos esperar que a identificação dela com uma menina poderia ser mais forte; porquanto uma mãe que é apesar de tudo uma pessoa, que é uma mulher, e não desempenha apenas um papel definido rigidamente, tenderia a tratar as crianças de sexos diferentes de modos diferentes. (...) parece provável que desde a primeira infância de seus filhos, mães e mulheres tendem a se identificar mais com as filhas e ajudá-las a se diferenciar menos e aqueles processos de separação e individuação são mais difíceis para meninas. Por outro lado, uma mãe tende a se identificar menos com seu filho e impele-o a se identificar e assumir o papel masculino inadequado para sua idade e indesejável em qualquer idade de seu relacionamento com ela. (CHODOROW, 1979, 69-70.).

Luce Irigaray, filósofa e feminista belga foi aluna de Jacques Lacan e desenvolveu, a partir de sua teoria, uma teoria própria sobre uma “subjetividade feminina diferente” da do homem. Como vimos no item “1” deste capítulo, a autora se enquadra naquilo que foi chamado de *feminismo radical da diferença* e sua teoria basicamente consiste em afirmar a subjetividade feminina. Em contraponto ao discurso de Simone de Beauvoir, por exemplo, que se refere à mulher como “o segundo sexo”, claramente fazendo referência ao “primeiro” que seria o homem, Irigaray não aceita o termo “segundo” e reclama que as mulheres têm de admitir o seu ser *outro*. Para ela, ser o *outro*, é assumir que existem dois, e não apenas um enquanto referência. Assim, existe o *outro* mulher e o *outro* homem que são essencialmente diferentes. Quando Beauvoir não se aceita enquanto *outro*<sup>23</sup>, para Irigaray, ela está baseando seu raciocínio nos mesmos moldes patriarcais que definem o homem como referência universal e modelo hierarquicamente mais valioso do que a mulher:

---

<sup>22</sup> O *Self*, termo que designa o “eu” em interação com o social a partir de si – da sua formação psicológica. Bryan Turner explica o termo dizendo que ele surge em decorrência da separação da sociologia das ciências físicas, por ser compreendida como um campo de ciência interpretativa. Nesse contexto “as interações sociais ocorriam entre entidades designadas como ‘self’, ‘ator social’, ou ‘agente social’. (...) a interação envolvendo atores sociais quer dizer significados e escolhas, tornando-se então o próprio objeto da sociologia. ‘Ator social’ é aquela entidade socialmente constituída que interage. Segundo o interacionismo simbólico (Rose, 1962), a interação pressupõe fundamentalmente, por assim dizer, uma conversão interna na qual eu interajo comigo mesmo. O ‘eu’ é a resposta total de um indivíduo à variedade de atitudes dos outros; o ‘mim’ são as atitudes organizadas dos outros. O *self* é, portanto, a união complexa do eu, do mim, por meio das interações, símbolos e gestos.” (TURNER, 2014, p. 63-64.).

<sup>23</sup> Na introdução de seu livro “O Segundo Sexo”, Simone de Beauvoir explora o significado do termo *outro*, dentro de concepções da antropologia e da sociologia que assumem o *outro* como o *estranho* em relação ao uno, universal, a referência.

No plano filosófico, isto supõe um retorno ao sujeito único, historicamente masculino, e uma anulação da possibilidade de uma outra subjetividade que não fosse a do homem. Se o trabalho crítico de Simone de Beauvoir sobre a desvalorização da mulher como "segunda" na cultura é, de certa forma, exato, a recusa de considerar a questão da mulher como *outra* representa filosoficamente, e mesmo politicamente, uma regressão importante. (...) O ponto de vista de meu trabalho sobre a subjetividade feminina, é, de certa forma, o inverso do de Simone de Beauvoir, no que diz respeito à questão do outro. Em vez de dizer: não quero ser o outro do sujeito masculino e, para tanto, pretendo ser igual a ele, eu digo: a questão do outro está mal colocada na tradição ocidental, o outro é sempre o outro do mesmo, o outro do próprio sujeito e não um outro sujeito a ele irredutível e de dignidade equivalente. Isto significa que ainda não existiu realmente o outro para o sujeito filosófico, e mais geralmente o sujeito cultural e político, nesta tradição. (...) Em lugar da recusa de ser um outro gênero, o outro sexo, o que proponho é ser considerada como realmente uma outra irredutível ao sujeito masculino. (IRIGARAY, 2002, p.2.).

A partir desses exemplos e explorando outros mais, as estudiosas e os estudiosos das mulheres vão aos poucos construindo teorias e pensamentos sobre a formação de um imaginário no qual o *feminino* se configura a partir dos estereótipos que serão reforçados em vários campos sociais e da cultura, reproduzindo e propagando o patriarcado. Por exemplo, é a partir dessas novas possibilidades em pesquisa que, dentro da antropologia, começa a surgir a ideia de sociedades antigas matriarcais, nas quais as mulheres eram mais valorizadas do que os homens por suas qualidades ditas femininas (como aquilo que Luce Irigaray vai propor). História de deusas e anciãs, xamãs, mulheres com poder simbólico, social e cultural, são resgatadas e, ao mesmo tempo, são os mesmos pressupostos cristãos patriarcais que queimaram as mulheres ditas *bruxas* nas fogueiras da inquisição que continuam fortes no imaginário e na vida prática. Assim, se por um lado houve, entre algumas feministas e grupos específicos, um resgate de uma suposta supremacia feminina de tempos antigos, as mesmas qualidades que são valorizadas por essas mulheres que resgatam essa história, são também demonizadas pela cultura dominante cristã (TURNER, 2014; ROSALDO e LAMPHERE, 1979).

Nesse período, a partir da década de 1960, tanto as feministas como as pessoas que vinham estudando as mulheres na história, na psicanálise, filosofia e outros campos de conhecimento, procuram entender a formulação de estereótipos que marcam a mulher e a feminilidade para a produção, manutenção e propagação da misoginia e do sistema patriarcal, tais como: a mulher santa e a prostituta ou bruxa (TURNER, 2014; BOURDIEU, 2003; PERROT, 2008). A mulher santa é caracterizada pela delicadeza, tolerância, disponibilidade para cuidar do outro, natureza maternal, paciência, silêncio, submissão e outros. A mulher

prostituta ou bruxa, pela promiscuidade, falsidade, pelo escuro, o torto, a vergonha, o sangue<sup>24</sup>. Para as feministas da igualdade, estes estereótipos passam a ser questionados e negados através, principalmente, da rejeição dos símbolos dessas características tais como: o sutiã (que aprisiona, silencia e molda o corpo), a maquiagem (associada à sedução), o salto alto (associado à sedução e ao aprisionamento do corpo) e tantos outros<sup>25</sup>. Ao passo que, para as feministas da diferença esses estereótipos são requeridos por elas como sendo suas maiores qualidades e aquilo que as diferencia dos homens.

A desconstrução dos estereótipos da mulher propõe libertar as mulheres da obrigatoriedade da maternidade e do casamento, ao mesmo tempo em que propicia a criação de grupos de mulheres colaborativos, desconstruindo a imagem da mulher invejosa que quer competir com outras mulheres para ser a mais bonita, a mais desejada pelo homem. A imagem da mulher competitiva, fútil, descontrolada, não-confiável, foi sendo construída aos poucos ao

---

<sup>24</sup> É interessante ver como a bruxaria está associada à medicina num primeiro momento. Os médicos na Idade Média eram vistos com desconfiança por causa do poder da Igreja. Os médicos eram vistos quase como hereges, como bruxos. O curioso é que a medicina cresceu e ganhou valor, principalmente a partir do século XVIII com o Iluminismo, fazendo parte das ciências. A Igreja perdeu espaço para o desenvolvimento da medicina no que se referia à saúde. A mulher, contudo, que praticava a medicina caseira tradicional, perdeu cada vez mais espaço. Na Idade Média qualquer mulher, por qualquer motivo, poderia ser chamada de bruxa e ser levada à fogueira, não só aquelas que praticavam essa “medicina tradicional antiga”, mas especialmente aquelas que estavam fora do sistema patriarcal, como as velhas e/ou as viúvas. Como explicitado por Bryan Turner: “Embora a Reforma afirmasse exaustivamente a onipresença da bruxaria, ela removeu a proteção oferecida pelos padres, pelo sinal da cruz, pela água benta e pelos locais sagrados. [Thomas, 1970] O paradoxal resultado dessas interdições foi que, a partir de meados do século XVI, o mal na forma de bruxas pareceu estar por toda a parte [Teor-Roper, 1967]. Em particular, as mulheres eram consideradas as principais cúmplices do demônio nos crimes de bruxaria. Elas eram tidas como criaturas mais irracionais, emocionais e impressionáveis do que os homens e, portanto, mais suscetíveis às tentações satânicas. (...). Assim, não surpreende que entre 1563 e 1727 cerca de 70 a 90% das suspeitas de bruxaria no norte da Europa recaíssem sobre as mulheres [Mclachlan e Swales, 1980]. Embora elas fossem normalmente suspeitas de pacto com o demônio envolvendo relações sexuais, esse tema sexual estava ausente no caso dos suspeitos homens. O problema da bruxaria feminina sugere que os homens de fato tratavam as mulheres como criaturas pré-sociais cuja vida era determinada mais pelas paixões ‘naturais’ (ou não ‘naturais’) do que pela cultura. (...). Assim como os jovens afastados da estrutura social em virtude de sua falta de propriedades, essas viúvas sem vínculos eram consideradas socialmente perigosas para a ordem pública. Não eram as mulheres em si que eram acusadas, mas aquelas que tinham ficado de fora do âmbito da sociedade patriarcal.” (TURNER, 2014, p.183, 184 e 185). A perseguição às mulheres nesse período revela as faces da sociedade patriarcal: desprestigiados na Idade Média, os homens “médicos” aos poucos foram ganhando espaço e definindo a medicina no campo das ciências. Já as mulheres que praticavam a “medicina tradicional antiga” permaneceram com o estigma de bruxa. Exemplo clássico é o das parteiras. Profissão tradicionalmente feminina por envolver aquilo que mais caracteriza a mulher no sentido biológico e naturalizante, com o desenvolvimento da medicina no campo das ciências, as parteiras foram sendo deslegitimadas. No século XX elas praticamente deixaram de existir no mundo urbano moderno (mas permanecem requisitadas nos espaços rurais). Contudo, movimentos de resgate dessa sabedoria vem crescendo nos últimos 30 anos. Cada vez mais mulheres escolhem fazer seus partos com parteira, ao invés de com um obstetra, seja em casas de parto, seja em casa. (TURNER, 2014; DEL PRIORI, 2014). É importante frisar, contudo, que no contexto urbano, o resgate da cultura do parto com parteiras é um fenômeno das classes médias, dispostas a pagar altos valores para obter um parto *natural humanizado* fora do âmbito hospitalar.

<sup>25</sup> A feminista materialista Paola Tabet propõe o conceito de *continuum de troca econômico-sexual* que, em linhas gerais, determina as atividades sexuais das mulheres enquanto trabalho e reconhece que a dicotomia atribuída entre a mulher boa (esposa) e a prostituta muitas vezes é irreal, sendo que a mesma mulher pode desempenhar esses dois papéis durante sua vida (seja em períodos distintos ou concomitantemente). O trabalho de Tabet é importante para o desenvolvimento da corrente feminista materialista abordada no item 1.5.1.

longo da história, particularmente durante os séculos XVIII, XIX e XX, considerados especialmente misóginos, com o desenvolvimento da medicina que passou a regular os corpos e nessa regulação qualificava os corpos das mulheres como mais fracos, mais doentes, menos capazes que os dos homens. (TURNER, 2014; DEL PRIORI, 2014.).

Essa imagem da mulher (mulher descontrolada, competitiva, fútil e outros) também é reforçada no século XIX com o surgimento da psicanálise criada por Freud em que a formação da personalidade estava, para ele, totalmente associada ao complexo de Édipo e ao *poder* do falo. Ele caracteriza, por exemplo, as meninas como invejosas do falo de seus irmãos ou pais, na relação de disputa pelo amor da mãe. Depois de crescida a menina aceita parcialmente sua deficiência (a de não ter falo) pois precisa o tempo todo se provar para os homens ao seu redor melhor do que as outras mulheres, suas rivais naturais. Para Freud, a existência da mulher é colocada em função da negatividade por não ter falo. A teoria de Freud ou o desenvolvimento da medicina que, por exemplo, desautoriza as mulheres que sempre foram parteiras em detrimento de médicos e hospitais (dentro de uma concepção higienista e positivista), demonstram ao mesmo tempo como a sociedade via as mulheres como não atrizes e agentes sociais e contribuíram para reforçar a ideia de que as mulheres eram estranhas, loucas, descontroladas, como se vê nos estudos psicanalíticos da época.<sup>26</sup> (CHODOROW, 1979; ORTNER, 1979; ROSALDO, 1979, TURNER, 2014, DEL PRIORI, 2014). Elizabeth Grosz frisa que as características consideradas femininas sempre foram a justificativa para o pensamento misógino:

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas definições tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. (GROSZ, 2000, 67)

---

<sup>26</sup> Sobre a misoginia em Freud, Chodorow escreve: “A maior descontinuidade no desenvolvimento no sentido da identificação de gênero da menina que levou Freud e outros antigos psicanalistas a verem o desenvolvimento feminino como excessivamente difícil e tortuoso, é que em algum momento ela precisa transferir sua escolha de objeto sexual primário de sua mãe e mulheres para seu pai e homens, se ela quiser atingir sua maturidade heterossexual. Resumindo, Freud considera que todas as crianças sentem que as mães são causa de queixas e infelicidades: elas dão pouco leite, elas têm um segundo filho, elas estimulam e depois proíbem a gratificação sexual de seus filhos no processo de os criar. Entretanto, uma menina recebe seu golpe final: a descoberta de que lhe falta o pênis. Ela reclama esta falta à sua mãe, rejeita-a e como reação se volta para o pai. Isso se refere à misoginia freudiana e sua hipótese óbvia de que os homens possuem superioridade fisiológica e que a personalidade da mulher é inevitavelmente determinada pela falta do pênis.” (1979, p.74.).

Constroi-se nesse período (século XIX e século XX) a imagem da mulher cujo único objetivo é se casar e para isso ela precisa se imbuir de qualidades como a beleza acima de tudo, a discrição, a economia doméstica, os cuidados para com o lar, o marido e os filhos e, ainda, trazer atrativos para poder ser exibida publicamente, como tocar piano, falar francês, recitar poesias, costurar, dentre outros (DEL PRIORI, 2014)<sup>27</sup>. Com relação à aparência física da mulher como um componente opressor que ela mesma aceita e administra, Turner comenta fazendo uma relação entre o uso do espartilho no século XIX e a anorexia no século XX:

O espartilho do século XIX e a predileção do século XX pela magreza, por meio de regimes alimentares e exercícios feitos regularmente, garantem que as mulheres se ajustem a determinadas normas de beleza, que supostamente os homens consideram atraentes. Nesse sentido, eles ilustram a natureza submissa das mulheres numa sociedade organizada em torno de valores e instituições patriarcais. De certa maneira, as mulheres aceitam de bom grado esses padrões ao escolhê-los porque, aparentemente, aceitam por meio da socialização a noção de que a magreza é valiosa e respeitável. O corpo magro é a via de acesso da mulher aos braços de um homem, ao seu coração e ao seu abrigo. O espartilho pelo menos era uma condição necessária para o sucesso no mercado de casamentos. (TURNER, 2014, p. 262)<sup>28</sup>

A partir do exposto, podemos dizer que desde a década de 1960 havia um ambiente propício para o interesse nas histórias pessoais de mulheres que não faziam parte da narrativa tradicional da história da humanidade. Além disso, outro fator importante para a introdução desse tipo de estudo na academia foi a própria feminização da instituição, pois as mulheres, depois dos movimentos feministas da Primeira Onda e no período entre guerras, passaram a ocupar cada vez mais espaços que não ocupavam antes, como o da academia em um primeiro momento como alunas e posteriormente também docentes (PERROT, 2008, MATOS, 2013, SILVA, 2008). Como colocou Silva (2008): “a feminização das universidades também foi um fator importante para o aumento das discussões e das pesquisas envolvendo mulheres, porque todo pesquisador sente atração por estudar a sua própria realidade” (SILVA, 2008, p. 224.).

Até aproximadamente final da década de 1970 e início da década de 1980, o campo de estudos *História das Mulheres* concentrou-se, principalmente, em contar as histórias das

<sup>27</sup> Essa mulher, obviamente, servia de referência para uma pequena parcela feminina. Para a maioria das mulheres esses ideais não faziam sentido.

<sup>28</sup> Mary Del Priori, em *Histórias e Conversas de Mulher*, demonstra como esse ideal magro, iniciado no século XIX, chega ao auge no século XX, legitimado pela medicina que receitará uma alimentação saudável, sem excessos e atividade física para a manutenção de um corpo saudável que é amplamente divulgado pela mídia através de modelos inalcançáveis. Também associa esse corpo magro, belo e jovem às classes mais favorecidas que frequentam academias de grife e desfilam com roupas *fitness* caríssimas, demonstrando a mudança que ocorreu em relação à imagem da riqueza e do sucesso, a qual, no modelo burguês do século XVIII se associava à fartura e aos excessos. Hoje, diz ela, a promessa do corpo perfeito está ao alcance de todas as classes, através de dietas milagrosas, cosméticos com preços acessíveis, mas o corpo belo que é massivamente marketizado é um corpo jovem, branco, feminino, magro, musculoso e rico. (DEL PRIORI, 2014, p. 218-255.).



mulheres em diferentes áreas com o intuito de fazê-las existir para o conhecimento histórico. Contudo, já a partir da década de 1980, outro questionamento começou a ficar mais recorrente – a noção de gênero como categoria socialmente construída em contraposição à ideia de sexo biológico da mulher e do homem. A categoria gênero surge com a pretensão de ser mais completa e extensa do que as noções de homem e mulher e, a partir dela, iniciam-se novas linhas teóricas. É justamente o início da chamada Terceira Onda do Feminismo, como vimos no item “1” deste capítulo.

### 1.3 As teorias em torno do conceito de Gênero

“Os que se propõem a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porque as palavras, como as ideias e as coisas que elas significam, têm uma história” (SCOTT, 1989, p.1). É com essa frase que Joan Scott inicia seu texto *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, em que propõe uma compreensão do termo de maneira relacional, fazendo ao mesmo tempo uma crítica ao modo como o campo da *História das Mulheres* vinha abordando a questão da mulher e propondo, como outras teóricas e teóricos, uma visão da construção da linguagem conjetural, contextual e historicizada, escancarando as relações de poder embutidas na linguagem, no discurso e na construção dos saberes.<sup>29</sup> Scott afirma que, por muito tempo, os estudos em *História das Mulheres* dedicaram-se às trajetórias e estudos de caso de figuras femininas, acreditando que isso seria suficiente para fazer essas figuras existirem para os mais variados campos do conhecimento. Contudo, a autora aponta que apesar dos esforços no campo da *História das Mulheres*, os referenciais bibliográficos, os manuais e os currículos acadêmicos não tiveram uma transformação minimamente consistente, detectando uma espécie de fracasso do campo em transformar sua realidade. Ainda, percebe que a introdução do termo *gênero*, no domínio da *História* e da *História das mulheres*, é usado como substituto do termo *mulher* ou *mulheres* pois este sugeriria um posicionamento mais neutro, menos político e menos feminista, o que supostamente garantiria uma melhor aceitação e respeitabilidade entre os pares. É o que a autora define como busca por legitimidade (SCOTT, 1989, p.6.).

Scott identifica também outro uso recorrente do termo *gênero* que diz respeito à noção da condição social na construção dos sexos. Reconhece que no campo *História das Mulheres* *mulher* só existe em relação a *homem* e *homem* só existe em relação a *mulher* e ambos são

---

<sup>29</sup> Outras teóricas, como Elizabeth Grosz, Karen Barad e Audre Lorde e as feministas da Terceira Onda como Guacira Lopes, Curiel Ochy, Gloria Anzaldúa, entre outros, adicionam às estruturas de poder simbólico que Scott investiga as materializadas nas instituições e nos próprios corpos biológicos.

construções sociais. No entanto, essa percepção em si não resolve para ela o problema do *porquê*:

Mesmo se nesse uso o termo “gênero” afirma que as relações entre os sexos são sociais, ele não diz nada sobre as razões pelas quais essas relações são construídas como são; ele não diz como elas funcionam ou como elas mudam. No seu uso descritivo o “gênero” é, portanto, um conceito associado ao estudo das coisas relativas às mulheres. O “gênero” é um novo tema, novo campo de pesquisas históricas, mas ele não tem a força de análise suficiente para interrogar (e mudar) os paradigmas históricos existentes. (SCOTT, 1989, p.08).

Ao longo do texto, Scott procura delinear os pensamentos feministas e as correntes teóricas dentro deles e elucida três principais. Vamos abordá-los ao longo deste item 1.3 (dedicado às teorias de gênero). O primeiro conceito importante identificado pela autora é o de *Patriarcado* que, em linhas gerais, assume que a *dominação masculina*<sup>30</sup> se configura pelas diferenças biológicas e sexuais. O conceito de *Patriarcado* baseia-se na variável da diferença física mas é limitado, segundo Scott em relacionar as desigualdades de gênero com outras desigualdades, além de que enfraquece a dimensão social e cultural na formação de gênero<sup>31</sup> ao se basear unicamente na diferença física,.

Na introdução do livro *A criação do Patriarcado* de Gerda Lerner (1990)<sup>32</sup>, a historiadora austríaca procura nos primórdios da Mesopotâmia antiga (5000 a.C), na idade dos

<sup>30</sup> O tema sobre *dominação masculina* foi discutido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2003) em um livro de título homônimo. O sociólogo elaborou uma teoria social baseada nos conceitos de *campo* e *habitus*, ambos revisitados pelo cientista. Abordamos esses conceitos no segundo capítulo desta tese.

<sup>31</sup> Partindo de uma visão feminista materialista marxista, entendo que o conceito de Patriarcado é essencial para a identificação das opressões, explorações e injustiças sofridas pelas mulheres (especialmente as mulheres negras e/ou “racializadas” e/ou pobres). Apresento as formulações de Joan Scott, reconhecendo a contribuição da pesquisadora para o desenvolvimento do campo dos *estudos de gênero*. Contudo, reafirmo minha identificação com a corrente marxista que discorda da ênfase na desconstrução dos discursos normativos, entendendo que a opressão e as explorações ocorrem no mundo material, atingindo mulheres reais em suas vidas cotidianas. Os discursos também nos atingem a todas as mulheres e são também responsáveis pela desvalorização da mulher e do feminino, contudo penso que não é estratégico dissociar a materialidade das opressões pela justificativa de que por esse viés se reforça e reproduz a visão dicotômica discursiva responsável pela opressão. Se, na vida cotidiana material, nossos corpos femininos são reconhecidos como de mulheres e tratados como tal (sofrendo toda a opressão patriarcal), esse fator material precisa ser considerado como parte da realidade. No item 1.5.1 retomo a discussão sobre o Patriarcado e como ele se manifesta na sociedade a partir de uma visão feminista materialista. Cabe recorrer à feminista materialista Jules Falquet, sobre a ênfase na *desconstrução* das normas: “As lógicas estruturais são a razão das normas. Portanto, acho que o problema não são as normas, as normas mudam o tempo todo: o importante é lutar contra as causas estruturais da situação. Nesse caso, contra a divisão sexual, a divisão racial e a divisão social do trabalho. Tem pessoas que acham que os homens devem lutar contra a norma que lhes impedem chorar. Eu acho que eles devem lutar contra a divisão social do trabalho que lhes permite deixar sempre (ou exigir) que sejam as mulheres que limpam o chão. O problema não é a normatividade que diz que as mulheres são fracas, o escandaloso é que as mulheres sejam sempre menos remuneradas que os homens para um trabalho igual ou maior” (FALQUET, 2014, p. 256-257.).

<sup>32</sup> O livro foi publicado pela primeira vez em 1986. Para a pesquisa utilizamos uma tradução em espanhol de 1990 e um exemplar em inglês de 1993.

metais, a origem de um sistema que privilegia um sexo sobre o outro. Ela afirma que o início do patriarcado se deu no Regime do Antigo Oriente Médio em 2500 a.C. Por um lado, ela dirá que na maioria das sociedades do Oriente Médio as antigas deusas começaram a ter seu poder destituído dando lugar para um deus masculino, tendo como maior signo dessa substituição o *controle da fertilidade*. Este, antes desse período, era inteiramente do domínio de deusas femininas, mas passou a ser dividido com o deus masculino que assumiu o lugar de chefe: ele *escolhia* e plantava sua *semente* em uma deusa ou sacerdotisa. Mais tarde, com o surgimento do monoteísmo hebraico, os cultos às deusas da fertilidade são considerados hereges. Passa a haver apenas um criador, o pai, o Deus:

Essa desvalorização simbólica da mulher em relação ao divino se torna uma das metáforas encontradas da civilização Ocidental. A outra é fornecida pela filosofia Aristotélica que vê como um dado que as mulheres são humanos incompletos e danificados de uma ordem inteiramente diferente dos homens (Cap. X). É com a criação dessas duas construções metafóricas, que foram criadas desde a fundação dos sistemas de símbolos da civilização Ocidental, que a subordinação de mulheres se torna algo visto como “natural”, portanto, tornando-se invisível. Esse é o fator que finalmente firma o patriarcado como uma realidade e como uma ideologia. (LERNER, 1993, p. 26-27)

A partir dessa formulação, *patriarcado*<sup>33</sup> é uma ideologia e um sistema cultural de significação e objetivação em que a mulher é considerada e entendida como sendo inferior ao homem. Essa concepção implica que tudo aquilo que se liga à mulher ou ao feminino é dominado pelo homem por direito natural, como as mulheres e as crianças, por exemplo. Eles têm o domínio de todas as instituições consideradas importantes (simbólicas ou não), sendo que são eles mesmos que definem aquilo que é importante ou não, reproduzindo sistematicamente o sistema de inferiorização do que não é masculino. É um *sistema institucionalizado de dominação masculina*. Nas palavras da historiadora:

Patriarcado, em sua definição mais ampla, é a manifestação e a institucionalização da dominação masculina sobre as mulheres e as crianças da família e a ampliação dessa dominação masculina sobre as mulheres da sociedade em geral. Ele significa que os homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que privam as mulheres de ascenderem a ele. Não significa que as mulheres não tenham nenhum tipo de poder ou que estejam privadas por completo dos direitos, influência ou recursos. Uma das tarefas que pressupõe o maior desafio na História das mulheres é rastrear com precisão as diferentes formas e os modos em que o patriarcado aparece historicamente, as

---

<sup>33</sup> No item 1.5.1 desta tese apresento as formulações sobre patriarcado partindo de uma visão feminista materialista.

voltas e as mudanças em sua estrutura e em suas funções, e as adaptações que realiza ante as pressões e as demandas feministas. (LERNER, 1993, p. 340-341.)<sup>34</sup>.

Sendo comunista e antifascista a autora teve um importante papel na conceituação de patriarcado utilizada por diversas correntes feministas, como a materialista marxista, por exemplo, que entende o patriarcado como se relacionando de forma estrutural com o capitalismo. Mesmo colocando, que antes de outras desigualdades sociais, está aquela entre os sexos, Lerner reconhece as desigualdades entre raças e etnias, entre gerações, entre classes sociais, tendo sido mencionada por Angela Davis (2016), por exemplo, como uma importante teórica branca que abordou a questão da raça e contribuiu para o desenvolvimento e visibilidade do feminismo negro.

Em relação ao feminismo marxista, podemos dizer que ele incorpora a história como componente formador. Segundo Joan Scott o feminismo marxista se subdivide em duas vertentes. Uma ligada ao marxismo mais ortodoxo que vê a dominação masculina e a própria criação e transformação de sistemas de gênero como produtos de um sistema econômico, apontando o modelo patriarcal no sistema feudal. A outra vertente, no entanto, aposta na política da sexualidade como componente central na criação e perpetuação da ideologia de gênero. Ou seja, a ideologia de gênero “reflete as estruturas econômicas e sociais” (SCOTT, 1989, p.12). Havendo ideologia de gênero patriarcal é *natural* a existência de sistemas sociais baseados na exploração<sup>35</sup> de uma classe a outra.

---

<sup>34</sup> Tradução livre do espanhol para o português realizada por mim. Segue o original: Patriarcado, em su definición más amplia, es la manifestación y la intencionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la ampliación de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad y que se priva a las mujeres de acceder a él. No implica que las mujeres no tengan ningún tipo de poder o que se las haya privado por completo de derechos, influencia y recursos. Uma de las tareas que supone um mayor desafío en la Historia de las mujeres es rastrear con precisión las diferentes formas y los modos en que aparece históricamente el patriarcado, los giros y los cambios en su estructura y en sus funciones, y las adaptaciones que realiza ante las presiones y las demandas femeninas. (LERNER, 1990, p 340-341)

<sup>35</sup> Utilizamos a noção de exploração de acordo com a concepção marxista. Dessa forma, exploração é entendida como “um processo ou mecanismo da expropriação de um excedente produzido por uma classe produtora para benefício de outra classe. Isto pode acontecer tanto por mecanismos automáticos, como pelo salário, ou ainda pela exploração violenta do trabalho de outros. (...) A exploração capitalista, no sentido marxista, é uma forma específica de exploração que consiste na extração da mais-valia produzida pelo trabalhador em benefício do capitalista. Geralmente, para falar de exploração capitalista deve existir produção generalizada de mercadorias, trabalho abstrato, tempo de trabalho socialmente necessário, valor e a forma-salário” (ARRUZZA, 2015, p.40). É importante ressaltar que a exploração como extração de mais-valia não é o único modo de exploração e que na concepção feminista marxista considera-se também como passível de exploração o trabalho não remunerado (portanto fora da forma-salário) e o que não produz um produto material, como por exemplo a prostituição ou o trabalho sexual generalizado. Como resalta Cinzia Arruzza nesse mesmo texto: “de um ponto de vista político, a distinção entre trabalhadores produtivos e improdutivos (em termos de produção de valor ou mais-valia) é praticamente irrelevante. A rigor, os mecanismos e formas de organização e divisão do processo de trabalho são muito mais importantes” (ARRUZZA, 2015, p.40). Ainda em Arruzza, fica explícita a relação de *dominação* e

Em *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progressiva entre marxismo y feminismo* (1996), Heidi Hartmann expõe as diferentes abordagens feministas marxistas de análise social e proposta de ação. No texto a autora expõe que para Marx e Engels e especialmente para Engels, a mulher só alcançaria sua emancipação através do trabalho público, fora do ambiente doméstico – pois o ambiente doméstico não era considerado *produtivo*. Para Engels, portanto, o sistema capitalista que incorporava a mão de obra feminina e infantil, proporcionava o caminho para sua emancipação. De forma que a questão da dominação social da mulher já estaria superada, mas não a de classe. No entanto, reconhecia que ainda no ambiente doméstico a mulher sofria opressão, pois continuava sendo a responsável pela limpeza, pela comida, pelas crianças. A mulher, no sistema capitalista ascende socialmente como *produtiva*, mas acumula dois trabalhos. O de ser produtiva socialmente sendo serva de um chefe e do capital e o de servir a seu marido em casa. Para ele o sistema que traria igualdade entre os sexos também no ambiente doméstico era o socialismo – a sociedade sem classes. Com a superação do sistema classista a questão da dominação masculina também podia ser resolvida. Numa sociedade sem classes não caberia qualquer sistema de opressão, seja de sexo, cor, raça ou classe, pois esses sistemas de opressão ou alimentam a criação de classes ou são produtos dessas. (SMITH, 2015)<sup>36</sup>:

Na família burguesa, afirmava Engels, a mulher tinha que servir a seu amo, ser monogâmica e dar herdeiros que herdariam a propriedade. Entre os proletários, prosseguia Engels, a mulher não era oprimida porque não havia propriedade privada que legar. Engels continuava dizendo que, à medida que a extensão do trabalho assalariado destruía a pequena propriedade campesina e que as mulheres e as crianças se incorporavam na força de trabalho assalariado junto com os homens, se enfraquecia a autoridade do chefe de família e se destruíam as relações patriarcais. Para Engels, a participação da mulher no trabalho era a chave de sua emancipação. O capitalismo aboliria as diferenças de sexo e trataria a todos os trabalhadores por igual. A mulher se faria economicamente independente do homem e participaria em pé de igualdade na realização da revolução proletária. Depois da revolução, quando todos forem trabalhadores e a propriedade privada ter sido abolida, a mulher sairia emancipada do capital igual ao homem. Os marxistas eram conscientes das penalidades que a participação da mulher no trabalho trazia para a mulher e sua família. Ao fazer com que a mulher realizasse um trabalho duplo: o doméstico e o assalariado. Mesmo assim, não enfatizavam tanto a contínua subordinação da mulher na casa como o faziam com relação ao caráter progressivo da “erosão” das relações patriarcais pelo capitalismo.

---

*alienação* em qualquer processo exploratório: “uma relação de exploração sempre implica numa relação de dominação e alienação.” (ARRUZZA, 2015, p.53.),

<sup>36</sup> Texto de Sharon Smith, publicado em 2013 em: <https://socialistworker.org/2013/01/31/marxism-feminism-and-womens-liberation>. A tradução utilizada por nós foi realizada pelas administradoras da página de internet: *Feminismos sem Demagogia* em: <https://feminismosedemagogia.wordpress.com/2015/05/24/marxismo-feminismo-e-a-libertacao-da-mulher-por-sharon-smith/>. Este tema é aprofundado no item 1.5 desta tese.

O socialismo liberaria a mulher da sua jornada dupla coletivizando o trabalho doméstico. (HARTMANN, 1988, p.3-4.).<sup>37</sup>

Scott dirá ainda, que as feministas marxistas também reconhecem que há persistência psíquica na perpetuação da ideologia de gênero<sup>38</sup> o que é, segundo Scott, um problema para a formulação coerente de sua teoria, pois a dimensão psíquica engloba um sistema de signos reproduzidos em diferentes formas de linguagem não previstas na teoria marxista que é, antes de tudo, materialista. Essas feministas, para Scott, enfrentam também o problema de vinculação da questão de gênero e dominação masculina às estruturas econômicas, não sendo possível a criação de uma linha autônoma. *Identidade de gênero*<sup>39</sup> e dominação masculina enquanto “subprodutos das estruturas econômicas e sociais” (SCOTT, 1989, p.14.).<sup>40</sup>. No item

---

<sup>37</sup> Tradução livre realizada por mim. Segue o original: “En la familia burguesa, afirmaba Engels, la mujer tenía que servir a su amo, ser monógama y dar herederos que heredaran la propiedad. Entre los proletarios, proseguía Engels, la mujer no era oprimida porque no había propiedad privada que legar. Engels continuaba diciendo que, a medida que la extensión del trabajo asalariado destruía la pequeña propiedad campesina y que las mujeres y los niños se incorporaban a la fuerza de trabajo asalariado junto con los hombres, se socavaba la autoridad del cabeza de familia y se destruían las relaciones patriarcales. Para Engels, la participación de la mujer en el trabajo era la clave de su emancipación. El capitalismo aboliría las diferencias de sexo y trataría a todos los trabajadores por igual. La mujer se haría económicamente independiente del hombre y participaría en pie de igualdad con él en la realización de la revolución proletaria. Tras la revolución, cuando todos fueran trabajadores y la propiedad privada hubiera sido abolida, la mujer quedaría emancipada del capital al igual que el hombre. Los marxistas eran conscientes de las penalidades que la participación de la mujer en el trabajo suponía para la mujer y su familia, al hacer que la mujer realizase un doble trabajo: el doméstico y el asalariado. Sin embargo, no hacían tanto hincapié en la continua subordinación de la mujer en el hogar como en el carácter progresivo de la “erosión” de las relaciones patriarcales por el capitalismo. El socialismo liberaría a la mujer de su doble carga colectivizando el trabajo doméstico.” (HARTMANN, 1988, p.3-4). No item 1.5 intitulado “Feminismo Marxista Materialista” aprofundo a relação entre feminismo e marxismo a partir de teóricas da corrente homônima ao título do item. A visão de Hartmann deve ser entendida como parte de um contexto de contestação das correntes mais militantes. Essa contestação começa a ganhar força principalmente a partir do final da década de 1970 e início da década de 1980 com o desenvolvimento de linhas teóricas mais próximas do pós-estruturalismo, em que se prioriza a discussão sobre a multiplicidade de gêneros e a desconstrução de normas, especialmente no âmbito simbólico e subjetivo, sob o argumento de que as teorias totalizantes (em que se considera a existência, por exemplo, da mulher e do homem enquanto categorias sociais) são viciadas por normas masculinas de produção de conhecimento, estando, por exemplo, o marxismo, entre elas.

<sup>38</sup> Importante ressaltar que o termo *ideologia de gênero* não é utilizado geralmente pelas feministas marxistas. Pelo teor do texto de Joan Scott, podemos deduzir que o que a autora chama de “ideologia de gênero” refere-se ao “patriarcado” na terminologia marxista. Também é importante ressaltar que muitas das feministas marxistas refutaram o termo “gênero” alegando seu caráter apolítico, conciliador, neutro e ambíguo. No lugar de “gênero”, essas feministas utilizam o termo “relações sociais de sexo”. Esse tema é aprofundado no item 1.5.1.

<sup>39</sup> De modo resumido, entendemos por *identidade de gênero* a criação de uma identidade balizada na cultura e em um contexto social específico, em que feminino e masculino não são categorias fixas atribuídas aos sexos da mulher ou do homem, São compreendidos como construções sociais complementares e não, necessariamente opostas. A *identidade de gênero* refere-se às práticas vivenciadas pelo indivíduo ou grupo em que estes se reconhecem nessas categorias conjecturais e assumem publicamente sua identidade através de performances de gênero (BUTLER, 2003.).

<sup>40</sup> No item 1.5, abordo as formulações do feminismo marxista materialista, que diferente do que postula Scott, não considera as relações de sexo como “subprodutos das estruturas econômicas e sociais”. Para essa corrente feminista é clara a relação imbricada *consustancial* entre as categorias de sexo, “raça” e classe, que determinam o estabelecimento de um sistema patriarcal específico no sistema capitalista. Assim, seria errado dizer de modo simplificado que as feministas marxistas veem as relações de opressão de sexo como subordinadas à exploração de classe.

1.5 deste capítulo abordo o feminismo marxista pelo viés de feministas marxistas, assumindo minha identificação pessoal com essa corrente.

A crítica do *feminismo negro* ao *feminismo radical* — que considera a opressão das mulheres pelo sistema patriarcal a mais importante de todas — assemelha-se à realizada pelas feministas marxistas, no sentido de evidenciarem que as mulheres como coletivo não existem. Existem mulheres brancas, mulheres negras, mulheres latinas, mulheres indígenas, mulheres jovens, mulheres velhas, mulheres ricas, mulheres pobres, mulheres donas de casa, mulheres trabalhadoras, mulheres trans e toda uma diversidade de mulheres. O feminismo negro dirá que ao tratar a opressão das mulheres como uma coisa “universal”, em que a maioria das mulheres são brancas, burguesas e americanas, invisibiliza-se mais uma vez as mulheres oprimidas por outros sistemas além do patriarcal. Isto fica explícito na fala de bell hooks (2013) ao apontar a “cumplicidade” das mulheres brancas em relação à exploração e opressão das mulheres negras. A autora refere-se à sociedade estadunidense escravista, mas também pós-escravista. Essas relações ainda são presentes no cotidiano de um país como o Brasil, em que a classe trabalhadora “tem cor” e os trabalhos mais precários além de cor “tem sexo”. Hooks aponta, portanto, como as mulheres brancas não se sensibilizam com as mulheres negras, evidenciando as diferentes posições sociais das mulheres determinadas pela raça, cor e classe de forma interseccional:

O apelo feminista contemporâneo pela irmandade feminina, o apelo das brancas radicais para que as mulheres negras e todas as mulheres de cor entrem no movimento feminista, é visto por muitas negras como mais uma expressão da negação, por parte das mulheres brancas, da realidade da dominação racista, de sua cumplicidade na exploração e opressão das mulheres negras e dos negros em geral. Embora o apelo à irmandade feminina seja frequentemente motivado por um desejo sincero de transformar o presente, expressando a vontade das brancas de criar um novo contexto de vinculação, não há a tentativa de assimilar a história ou as barreiras que podem tornar essa vinculação difícil, se não impossível. Quando as negras, reagindo ao apelo pela irmandade baseada na experiência comum, chamaram a atenção tanto para o passado de dominação racial quanto para as atuais manifestações dessa dominação na estrutura da teoria e do movimento feministas, as mulheres brancas de início resistiram a essa análise. Assumiram uma postura de inocência e negação (reação que evocava, nas mulheres negras; a lembrança de encontros negativos, da relação entre patroa e empregada). (...) As mulheres brancas estavam até bem-dispostas a "ouvir" outra branca falar sobre o racismo, mas é sua incapacidade de ouvir as negras que impede o progresso do feminismo. Paradoxalmente, muitas negras ativamente engajadas no movimento feminista falavam sobre o racismo na tentativa sincera de criar um movimento inclusivo que juntasse as mulheres brancas e as negras. Acreditávamos que a verdadeira irmandade feminina não surgiria sem a confrontação radical, sem que as feministas investigassem e discutissem o racismo das mulheres brancas e a reação das mulheres negras. Nosso desejo

de uma irmandade digna, nascida da disposição de todas as mulheres de encarar nossa história, foi muitas vezes ignorado. A maioria das brancas desconsiderava nossa atitude, julgando-a "muito raivosa", e se recusavam a refletir criticamente sobre as questões levantadas. (hooks, 2013, p.138-139.).

Nessa mesma linha de raciocínio, Angela Davis publica em 1981 seu livro *Mulheres, Raça e Classe*, no qual cruza as opressões demarcadas pelo patriarcado, pelo sistema escravista e capitalista e pelo racismo. Neste, a autora demonstra como as tentativas de inclusão das negras ao feminismo *institucionalizado* branco foram equivocadas e até mesmo racistas ao tentar minimizar as demandas próprias dessa categoria. Por outro lado, demonstra como o feminismo negro e a luta pela emancipação negra tanto para homens como mulheres foi essencial para o desenvolvimento desse feminismo branco.<sup>41</sup> Ao longo das décadas de 1970 e 1980, o feminismo negro vai ser o principal responsável pela criação da ideia de *interseccionalidade*, sobre o qual falaremos um pouco mais adiante.

Posto isso, fica evidente a necessidade de se falar em feminismos no plural e não em um movimento feminista. A questão da opressão da mulher não é e nunca foi uniforme e homogênea. Ela é diferente para as diferentes classes, para as diferentes etnias e raças, para as diferentes localizações geográficas e históricas e para as diferentes gerações. Neste sentido é importante identificar o campo que estamos investigando destacando a parcela social que o compõe. No caso dessa pesquisa, esse campo é majoritariamente branco, masculino e vinculado à tradição musical europeia de concerto, como veremos no segundo e no terceiro capítulo deste trabalho.

A terceira grande vertente de pensamento feminista identificado por Scott é o da linha psicanalista, que por sua vez, segundo a autora, também é subdividido em duas outras. Ambas as linhas psicanalistas apoiam sua teoria quanto à criação de identidade de sujeito e a fase de vida localizada na primeira infância. Contudo, um grupo tem como ponto de análise o objeto e a experiência concreta (como a criança vê, se relaciona, ouve) e o outro, o *pós-estruturalista*, tem como ponto central a linguagem, a comunicação, interpretação e representação de identidade de gênero. O primeiro, que tem Nancy Chodorow como uma de suas principais representantes, diferencia-se também do segundo – apoiado principalmente em Jacques Lacan – por não considerar de forma central o inconsciente na formação da

---

<sup>41</sup> Exploro mais profundamente esse tema no item “1” deste capítulo.



identidade de gênero<sup>42</sup>, sendo que para as feministas lacanianas, segundo Scott, é no inconsciente que grande parte da identidade de gênero é formada. (SCOTT, 1981, p.14.).

Em *Estrutura Familiar e Personalidade Feminina* (1979) de Nancy Chodorow, fica evidente o que Scott diz a respeito da autora, a saber, que a psicanalista apontava a primeira infância como o momento crítico de criação de identidade de gênero (já abordado no item 1.2).

Quando Scott refere-se às feministas lacanianas, está, de fato, referindo-se às feministas francesas Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva, que desenvolveram suas teorias a partir da psicanálise de Jacques Lacan, rompendo com alguns preceitos dele. Como vimos no item “1.2” ao falar de Luce Irigaray, essas feministas desenvolvem, basicamente, a ideia de que existem diferenças cruciais entre os sexos masculino e feminino, formadas principalmente no inconsciente, a partir do desenvolvimento da linguagem, como concebido por Lacan.<sup>43</sup>

Apps apresentar as três principais linhas teóricas feministas sobre identidade de gênero, Scott reitera que nenhuma delas é suficiente para explicar porque o masculino se sobrepõe ao feminino. No caso das teorias da psicanálise, o problema está no fato de serem praticamente limitadas ao universo familiar e doméstico, fazendo pouca ou nenhuma relação com outros movimentos sociais, políticos ou econômicos. Mesmo que seja evidente que o contexto (histórico, social, político, econômico, cultural) tem influência no campo familiar e doméstico, restringir a análise a esse universo não ajuda a entender as origens da estrutura social e nem as causas da perpetuação da divisão sexual. Scott sugere ainda que um caminho possível para a compreensão plena de identidade de gênero e as causas da utilização da mesma para a divisão sexual das coisas seria o da supressão dos elementos opostos e binários

---

<sup>42</sup> Para Chodorow o inconsciente é, em última análise, suscetível de compreensão consciente, segundo Scott. (1981, p.14.).

<sup>43</sup> Em *Notas sobre a teoria de Gênero e a Psicanálise*, Marcus do Rio Teixeira explica resumidamente do que se trata a teoria da *sexuação* de Lacan: “Ao contrário do que uma certa vulgarização do seu ensino difunde, Lacan não produziu uma teoria linguística, que pretende explicar tudo o que concerne ao sujeito como determinado pela linguagem. Sua teoria da *sexuação*, que atravessa todo o seu ensino desde a releitura do complexo de castração freudiano nos anos 50 até as chamadas fórmulas da *sexuação* nos anos 70, compreende a constituição das identidades sexuais a partir das três dimensões: o *Simbólico*, ou seja, as leis da linguagem que estabelecem lugares distintos aos sujeitos segundo o posicionamento face ao significante; o *Imaginário*, responsável pela atribuição de sentido a tais lugares; o *Real* enquanto real do corpo, como um dado não negociável com o qual o sujeito tem que lidar, que não é fruto da linguagem nem das convenções sociais. Cada um desses registros mantém a sua especificidade, ao mesmo tempo enodando-se aos outros dois para constituir a identidade sexual. (TEIXEIRA, disponível e.: <http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1283/notas-sobre-a-teoria-do-g%C3%AAnero-e-a-psican%C3%A1lise.pdf>). Acessado em 28/01/2017.

tão utilizados para tratar do assunto, comparando as identidades subjetivas aos sistemas de significações os quais:

são processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão das ambiguidades e dos elementos opostos a fim de assegurar (de criar a ilusão de) uma coerência e uma compreensão comuns. O princípio de masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Desejos reprimidos são presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero, negando sua unidade e subvertendo sua necessidade de segurança. Ademais, as ideias conscientes do masculino e do feminino não são fixas, já que elas variam segundo os usos do contexto. Portanto, existe sempre um conflito entre a necessidade que o sujeito tem de uma aparência de totalidade e a imprecisão da terminologia, a relatividade do seu significado e sua dependência em relação à repressão. Esse tipo de interpretação torna problemáticas as categorias “homem” e “mulher” sugerindo que o masculino e o feminino não são características inerentes e sim construções subjetivas (ou fictícias). Essa interpretação implica também que o sujeito se encontra num processo constante de construção e oferece um meio sistemático de interpretar o desejo consciente e inconsciente, referindo-se à linguagem como um lugar adequado para a análise. Enquanto tal eu acho instrutiva. (SCOTT, 1989, p.16.).

Assim, Scott explica que o termo *gênero* passa a ser interessante para as feministas no campo teórico porque ele não se refere às categorias supostamente fixadas de *homem* e *mulher* ou *masculino* e *feminino*. E ainda pressupõe uma abordagem analítica que agrega à pergunta *por que?* A pergunta *como?* E vice-versa. Por fim, a autora, elabora o seu conceito de *gênero*, compreendido por dois núcleos e quatro subdivisões, como segue:

Gênero			
meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana.			
1-elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos;			
2- forma primeira de significar as relações de poder			
1 - símbolos culturalmente construídos que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias)	2 - conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas.	3 - construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia, na organização política e, na nossa sociedade, opera amplamente independente do parentesco.	4 - identidade subjetiva - a sexualidade e o corpo são usados constantemente como legitimadores de relações e fenômenos que não têm nada a ver com sexualidade ou com corpo.

*Quadro 1. Quadro teórico do conceito de "Gênero" desenvolvido por Joan Scott<sup>44</sup>*

Analisando o “Quadro 1”, podemos dizer que a partir da percepção de que muitos dos campos sociais são configurados baseados na referência do gênero, explícita ou implicitamente, Scott considera *gênero* como algo que é elaborado socialmente a partir das diferenças entre os sexos e uma das primeiras formas de significar as relações de poder. Isso se verifica na primeira subdivisão através de “símbolos culturalmente construídos”, como Eva (representando, na cultura cristã, o pecado, a mentira, o escuro, as trevas etc.) em oposição à Maria (que representa a luz, a imanência, a bondade, a santa, a pureza, etc)<sup>45</sup>; na segunda subdivisão através de “conceitos normativos” como os que são inculcados nas igrejas, nas escolas, nas práticas científicas, nas instituições formadoras<sup>46</sup> em que feminino e masculino são categorias fixas e definidas e a definição de masculino e tudo o que o cerca é usado como o modelo e referência, configurando-se como dominador e hierarquicamente

<sup>44</sup> Quadro elaborado por nós a partir do texto de Joan Scott, 1989, p.20-23.

<sup>45</sup> Exemplo sugerido pela própria autora. (SCOTT, 1989, p.21.).

<sup>46</sup> Instituições aqui se refere tanto a espaços físicos como simbólicos segundo a noção bourdiana.

mais valioso; na terceira subdivisão, “construído através do parentesco”, na qual Scott faz referência à produção, principalmente, antropológica que atribui as formulações das ideias de *feminino* e *masculino* (e, conseqüentemente de mulher e homem) à vida doméstica nas relações de parentesco. A autora sugere que gênero se configura em um patamar do parentesco juntamente com todos os outros sociais, como o político, o cultural, o racial, o científico, o religioso; e na quarta subdivisão ou “identidade subjetiva” em que a sexualidade e o corpo são usados para justificar supostas condições naturais e imanentes relacionadas aos sexos, sem admitir que essas condições foram construídas e questionadas, foram campo de embate e luta, que muitas vezes, contudo, prevaleceram em detrimento aos questionamentos como a imagem da mulher “rainha do lar”, como se fora algo inerente à condição de mulher.

Com isso, a autora estabelece a necessidade de compreensão ampla e transbordante de feminino e masculino, afirmando que usar essas categorias como fixas como têm feito e reproduzido algumas feministas e estudiosas da história das mulheres<sup>47</sup> pouco contribui para o avanço da equidade e justiça passível de refletir a fluidez das categorias a complexidade dos sistemas:

Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas. (SCOTT, 1998, p. 28.).

Na definição de Scott, fica clara a tentativa de dissociar o termo *gênero* de qualquer referência às categorias *homem* e *mulher* enquanto categorias fixas. Face ao conceito de *dominação masculina* proposto por Bourdieu, talvez fique mais simples compreender o porquê da necessidade de dissociar tais categorias na conceituação de *gênero*. Para Bourdieu, todas as esferas sociais são construídas a partir das oposições atribuídas aos sexos *masculino* e *feminino* e mais especificamente ao *falo* e ao *não falo*, sendo que o *falo* representa uma virilidade imbuída de poder fecundador e, portanto criativo, e é necessariamente violento (rompe, corta, introduz); e o *não falo* é todo o seu oposto<sup>48</sup>, representando a imanência, a natureza, aquilo que é permanente e, portanto ideal para receber, guardar e cuidar, sendo o

<sup>47</sup> Como vimos, para Scott, elas rebatem a valoração que se dá ao que se considera feminino, rebatem a idéia de que feminino é menor, fraco, mas continuam atribuindo, na maioria dos casos, a condição biológica do corpo da mulher à suas significações e valorações.

<sup>48</sup> A categoria *não falo* na negativa é proposital explicitando ainda mais a relação de oposição e dependência. O uso da ideia de *Falo/não falo* por Bourdieu, é evidentemente em referência à teoria da individuação de Freud, baseada nessa premissa.

*espaço* para o desenvolvimento da *criação* do *falo* (BOURDIEU, 2003). A categorização baseada em opostos e contrários e que está presente em todos os espaços, em todas as práticas é entendida por Scott como incompleta e limitada porque, segundo ela, as pessoas sentem, pensam e agem de maneiras complexas e os limites dos opostos não são claros, eles se cruzam, se atravessam e transbordam. Portanto, a ideia de divisão binária dos contrários para Scott não pode dar conta da complexidade de gênero que afeta todas as esferas da vida.<sup>49</sup>

Nesse ponto a teoria desenvolvida por Joan Scott se aproxima do que Elizabeth Grosz fala em relação ao uso conceitual baseado nos opostos. Para ela a utilização de opostos para significação, qualificação e divisão do mundo pressupõe necessariamente a escolha de uma referência sobre a qual o seu oposto se configura. O oposto baseia-se no “um” e não nos “dois” ou no “plural”:

O problema com o pensamento dicotômico não é a dominação do par (algum tipo de problema inerente ao número dois); é antes o *um* que o torna problemático, o fato de que o um não pode admitir outro independente, autônomo, em relação a si. Toda alteridade é moldada como o mesmo, com o termo primário agindo como o único termo autônomo ou pseudo-autônomo. O um não permite dois, três, quatros. Ele não tolera nenhum *outro*. Para ser um o um deve criar uma barreira ou limite em torno de si, caso em que necessariamente se envolve no estabelecimento de um binarismo – dentro/fora, presença/ausência. (GROSZ, 2000, p.47.).

Em seu texto *Corpos reconfigurados* (2000), Elizabeth Grosz traça a possibilidade de uma filosofia e da compreensão e apreensão do mundo em termos monistas, em contraposição às práticas e conceituações dualistas e dicotômicas. Para a filósofa, esse é um caminho mais coerente para o feminismo, que segundo ela ao se balizar em concepções dualistas e dicotômicas reproduz os mesmos esquemas de pensamentos patriarcais, não conseguindo dessa forma alcançar seus objetivos de construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Grosz analisa, para tanto, como no pensamento dicotômico concebeu-se o corpo em oposição à mente, à razão e outras várias consequências. Ela mapeia Platão como um dos primeiros

---

<sup>49</sup> Acho importante ressaltar que não estou dizendo que a teoria desenvolvida por Bourdieu é simplista e que não considera a complexidade das categorias. Em *A dominação masculina*, o autor se debruça detalhadamente sobre os aspectos que envolvem a divisão sexual na sociedade Cabila, considerando inúmeros fatores, relacionando-os e questionando-os. Também analisou com afincos vários setores da sociedade francesa em diversos períodos, como o advento do campo da moda e da alta costura em Paris, os ateliês de arte da mesma cidade dentre outros. Todas essas pesquisas contribuíram para a elaboração de sua teoria, que não é nada simplista, a partir da qual verificou a realidade da divisão sexual nas coisas, nas pessoas, nas ações, nos espaços. Ao questionar a validade das categorias opostas tanto Scott como Grosz estão pensando numa perspectiva de transformação em termos de “representação”, linguagem, esquemas de pensamento. Vale salientar também, que dentro de uma perspectiva materialista, ressalta-se a evidência da existência de dois sexos. Pois esses dois sexos (masculino e feminino, representados respectivamente pelos homens e pelas mulheres) são reconhecidos socialmente como diferentes e de forma hierarquizada. Assim, a divisão sexual do trabalho, das atividades, da vida, é um fato real e material que mantém as mulheres em situação de desvantagem em relação aos homens. É importante estabelecer, portanto, que a proposta de Scott ou de Grosz se limitam a um viés filosófico de apreensão do mundo.

filósofos a hierarquizar e separar mente de corpo, mas atribui a Descartes a responsabilidade maior por disseminar essa concepção ao distinguir dois tipos de substâncias: a *pensante* e a *expandida*, relacionadas respectivamente à mente e à alma e, no segundo caso, ao corpo, à natureza e às sujeições às leis físicas. Para ela, essa separação entre alma e natureza foi o fator principal que “facilitou o surgimento das ciências dos princípios que governam a natureza, que exclui o sujeito e é indiferente às suas considerações” (GROSZ, 2000, p.58.).

Seguindo esse modelo a filósofa demonstra como o corpo foi conceituado e considerado sistematicamente a partir da visão cartesiana, considerando Descartes o primeiro grande responsável pela separação entre *mente* e *corpo*. Grosz aponta como mesmo as feministas<sup>50</sup> têm teorizado, partindo de um corpo objetificado que é ao mesmo tempo ocupado por uma pessoa e dominado, usado, explorado por outra, não sendo reconhecido como um sistema holístico que se compõe a partir da mente e do entorno ao mesmo tempo em que os compõe, não podendo ser dissociado dessas outras categorias.<sup>51</sup> A filósofa, portanto, admite a existência de categorias, no entanto não as coloca como opostos e incompatíveis. Ainda, refere-se à Espinoza, Nietzsche e Vico, e, posteriormente aos filósofos modernos franceses como Foucault, Deleuze e Guatarri, como pensadores que conseguem trabalhar numa perspectiva do *todo*, do *holístico*, o qual é composto por partes e categorias, realmente e efetivamente complementares e ao mesmo tempo inteiras e autônomas:

Tratando de um tema que vai ecoar na neurofisiologia, como veremos mais adiante, Espinoza afirma que o estado total do corpo num dado momento é uma função do próprio padrão formal e da constituição interna do corpo, por um lado, e, por outro, da influência de fatores “externos” tais como outros corpos. Não há atributos essenciais, não há natureza “inerente” ao organismo. Deslocando o dualismo mente/corpo, Espinoza atinge também a oposição dominante entre natureza e cultura, entre essência e construção social. Em suma, corpos, indivi-dualidades, são tecidos históricos, sociais, culturais, da biologia. O organismo ou entidade luta por afirmar, por maximizar, suas potencialidades, seus poderes, suas possibilidades. O ímpeto não é simplesmente um efeito de sua constituição interna, mas só pode ser realizado, atualizado, em termos das opções concretas que a situação lhe oferece. Não sendo auto-idêntico, o corpo deve ser visto como uma série de processos de tornar-se, ao invés de, como um estado fixo de ser. O corpo é tanto ativo quanto produtivo, embora não seja origi-nário: sua

<sup>50</sup> A generalização de “feministas” aparece no texto de Grosz. A autora não especifica de que feministas está falando.

<sup>51</sup> Cabe esclarecer que Grosz não ignora a relação de dominação, sendo esta visível e escancarada nas relações tão desiguais que a história tem demonstrado, passando desde o silêncio objetivo das mulheres até à violência física em que os corpos das mulheres são vistos como objetos de prazer, exploração e de dominação dos homens. Grosz, no entanto, procura estabelecer uma linha teórica (em termos filosóficos) capaz de libertar homens e mulheres desses *corpos objeto*, considerando que o corpo é parte pensante e estruturante de homens e mulheres e dos campos sociais da mesma forma que pensamento e estrutura e meio são também partes corpóreas.

especificidade é uma função de seus graus e modos de organização que, por sua vez, são os resultados ou consequências de sua capacidade de ser afetado por outros corpos. Assim, em oposição ao modelo cartesiano, a subjetividade, ou o psiquismo, não é mais certa e incapaz de dúvida do que o corpo: não há nenhum princípio fundador, tal como a imediatez da autoconsciência, para garantir o conhecimento ou para construir o conhecimento na forma de uma ciência. (GROSZ, 2000, p.65.).

Para Grosz a necessidade em extrapolar a concepção dualista é condição primeira para permitir o conhecimento e inclusão do que foi sempre considerado o *ou-tro*. É somente a partir de um olhar monista, segundo a autora - que possibilita a inclusão - que se torna viável uma verdadeira emancipação feminina e de todas as outras categorias que foram, ao longo da história, sistematicamente excluídas, subjugadas e dominadas, como os negros, os idosos, os índios, os latinos, ao mesmo tempo que exige do homem uma nova postura em relação à própria masculinidade, sem sua suposta condição de referência a despeito de todas as outras categorias.

Elizabeth Grosz fará parte das feministas pertencentes à Terceira Onda, caracterizada, principalmente pela dispersão. Dispersão das correntes, das demandas e da desconstrução. Ao propor a dissolução da dicotomia, *homem/mulher*, *masculino/feminino*, ela se aproxima de teóricas como Judith Butler, por exemplo, que entendem a fluidez dessas categorias, não sendo possível distinções claras e objetivas. A frase de Simone de Beauvoir *Não se nasce Mulher, torna-se*, é retomada e ganha outra dimensão. No contexto da Segunda Onda essa frase é utilizada no sentido de que as categorias *homem/mulher* e *masculino/feminino* são construtos sociais e não dados naturais, mas as categorias ainda são pensadas em relação aos opostos, aos binarismos. É o ponto de partida para a formulação de “gênero” enquanto desconstrução das dicotomias e binarismos. E é também o ponto de partida para o desenvolvimento das correntes marxistas que assumem os opostos em suas análises baseadas na materialidade da vida, em que ocorre, de fato, divisão sexual do trabalho. A Terceira Onda pode ser resumida da seguinte forma:

- 1) Não existem *homens* e/ou *mulheres* enquanto dados naturais. Aquilo que entendemos enquanto *homem* e/ou *mulher* são *performances* praticadas ao longo da vida e são mais complexas do que uma ideia fechada de *homem/mulher*, pois entre esses extremos existe um grande leque de possibilidades; Judith Butler é uma das principais representantes dessa corrente;

- 2) A *interseccionalidade* é um ponto importante de análise e se configura como um projeto societário. Não é possível pensar apenas em questões de gênero, desconectadas de outras marcações. Não existe uma mulher ou um homem universal. Eles são contextualizados em grupos sociais e isso necessariamente os coloca em relação a outros grupos, marcados pela raça, classe, geração, geografia, sexualidade e outros aspectos. Referências importantes nesse sentido são: Kimberle Crenshaw, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Gloria Anzaldua, Ochy Curiel, entre muitas outras. É importante ressaltar que a *interseccionalidade* é trazida principalmente por mulheres feministas que não se enquadram na categoria da mulher branca, europeia-americana, heterossexual de classe média e outras. A *interseccionalidade* volta-se para o corpo como o lugar onde as experiências e vivências ocorrem e marcam a presença da pessoa em determinado contexto. A experiência enquanto negra, reconhecida (“lida”) como negra socialmente, a experiência como latina americana, tendo crescido do lado dito “subdesenvolvido” ou “em desenvolvimento”, é distinta daquelas vividas por mulheres cuja cor de pele ou origem geográfica-política lhes garante privilégios e prestígio. Mas essas mulheres brancas também são marcadas e precisam reconhecer essas marcas pois são elas que lhes trazem privilégios e prestígio em relação às outras e que permite que elas oprimam ou sejam coniventes com a opressão e exploração ainda que sem perceber.
- 3) As lésbicas são um grupo de mulheres especial. Elas não necessariamente compartilham das questões de gênero que permeia o universo heterossexual. Há quem as considere não-mulheres e não-homens, como por exemplo Monique Wittig, que distingue veementemente as lésbicas das mulheres. Monique Wittig, nesse contexto, representa uma especificidade, pois ela será uma voz bastante controversa entre as próprias feministas. No entanto, vale lembrar que outras abordagens em relação ao lesbianismo também foram propostas por outras feministas para além de Monique Wittig, como pelas próprias feministas da *interseccionalidade*.
- 4) As relações patriarcais manifestadas nas relações de *sexagem* (apropriação das mulheres pelos homens) que são *consustanciais* (imbricando a relação entre sexo, “raça” e classe), são retomadas no feminismo marxista.

Dessa forma, a partir de final da década de 1970 e início da década de 1980, com o desenvolvimento das teorias de gênero e o surgimento da Terceira Onda Feminista, pode-se



resumir a premissa que regia o conceito de gênero da seguinte maneira: a pessoa não apenas *se torna-se* por imposição social, mas *torna-se e escolhe-se* algum ou alguns tipo ou tipos de mulher, com infinitas possibilidades de cruzamentos e atravessamentos entre esses tipos. Por outro lado, os feminismos materialistas (apesar de perderem prestígio nesse período por causa das teorias de gênero que estavam ganhando espaço na academia) retomam o conceito de patriarcado e estratégias de luta contra o sistema capitalista pela emancipação humana. Não existe homogeneidade possível nesse campo. Antes de seguirmos para as especificidades dos feminismos na América Latina e Caribe, acho importante apresentar resumidamente o pensamento de Judith Butler, por ser, provavelmente, a teórica de gênero mais citada no Brasil e ter grande influência nas teorias que foram desenvolvidas aqui bem como o pensamento de Monique Wittig por representar uma voz muitas vezes dissonante entre as próprias feministas, mas que se posiciona como materialista e será um dos referenciais teóricos importantes do feminismo marxista materialista.

Judith Butler é provavelmente a teórica de gênero mais conhecida e usada como referência no Brasil. Sua primeira obra traduzida para o português foi *Problemas de Gênero*, em 2003. O original, *Gender Troubles*, foi publicado em 1990. Note-se que ela está entre as primeiras teóricas a questionar sistematicamente as categorias homem/mulher, masculino/feminino e gênero, propondo um outro olhar para as questões relativas ao sexo/gênero/desejo, assim como o fez Joan Scott que lançou o texto *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, apenas um ano antes do lançamento do *Gender Troubles*. A filósofa judia-americana, lésbica, (Butler) propôs no contexto do feminismo da Terceira Onda que nascia no final da década de 1980 nos Estados Unidos, que a categoria *mulher* não era suficiente para a luta feminista. Em *Problemas de Gênero* a autora divide sua teoria em três partes. Na primeira, aborda a categoria mulher enquanto “sujeito do feminismo” (2003, p.10), demonstrando o quanto a categoria é problemática por ser construída socialmente e através das performances individuais segundo um esquema de poder heteronormativo ditado e perpetuado principalmente através da linguagem. Ela coloca o problema da *representatividade* que pressupõe, necessariamente, uma confirmação dos dispositivos de poder em determinada sociedade. Assim, questiona o foco das lutas feministas em buscar *representatividade* de *mulheres* em regras que vão continuar perpetuando a manutenção de *estereótipos* e, conseqüentemente, a *submissão feminina*. Da mesma maneira, Butler coloca que o modelo de poder que cria a *mulher* é também *heteronormativo*. Significa dizer que as relações homossexuais não são consideradas relevantes no contexto social. As identidades, o

sexo, a sexualidade, os corpos e o desejo são formados dentro da lógica das relações entre homens e mulheres em que o referencial masculino detem o domínio. Na segunda parte do livro a autora aborda a psicanálise como fonte de formação dessas identidades performadas, desses corpos sexuados, da sexualidade e do desejo, que, novamente, vão normatizar a heterossexualidade como compulsória. Na última parte do livro, Butler analisa as ideias de corpo e corporeidade de Julia Kristeva e de Monique Wittig, no intuito de elaborar exemplos de performatividade de gênero e de questionar os modelos normativos. Dentro dessa perspectiva, questiona a *ontologização* do gênero à maneira como vinha sendo feita. Para ela, a ontologização seria a maior responsável por reproduzir os esquemas de opressão e repressão aos quais as mulheres ou as pessoas ditas *minorias políticas* ou *representativas* foram e estão sujeitas. Ela termina o livro com a seguinte reflexão:

Não há ontologia do gênero sobre a qual possamos construir uma política, pois as ontologias do gênero sempre operam no interior de contextos políticos estabelecidos como injunções normativas, determinando o que se qualifica como sexo inteligível, invocando e consolidando as restrições reprodutoras que pesam sobre a sexualidade, definindo as exigências prescritivas por meio das quais os corpos sexuais e com marcas de gênero adquirem inteligibilidade cultural. A ontologia é, assim, não uma fundação, mas uma injunção normativa que funciona insidiosamente, instalando-se no discurso político como sua base necessária.

A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura *fundante* em que o feminismo, como política da identidade, vem se articulando. O paradoxo interno desse *fundacionismo* é que ele presume, fixa e restringe os próprios “sujeitos” que espera representar e libertar. A tarefa aqui não é celebrar toda e qualquer nova possibilidade *qua* possibilidade, mas redescrever as possibilidades que *já* existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis. Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga. As configurações culturais do sexo e do gênero poderiam então proliferar ou, melhor dizendo, sua proliferação atual poderia então tornar-se articulável nos discursos que criam a vida cultural inteligível, confundindo o próprio binarismo do sexo e denunciando sua não inaturalidade fundamental. (BUTLER, 2003, p. 213-214.).<sup>52</sup>

A teoria de Judith Butler é, atualmente, uma das mais referendadas para falar do *queer*. O *queer* é uma categoria que surge no final dos anos de 1990 e início dos anos de 2000 que se qualifica como transbordante das categorias binárias de sexo e gênero. É ao mesmo tempo

<sup>52</sup> Importante dizer que este livro foi um marco para as discussões de gênero em todo o mundo. A autora, no entanto, não se dedica apenas a esse assunto. Sua obra é diversa.

*assexuado*, multi-sexuado, ou não binário, não sendo possível uma definição no sentido de qualificação enquanto feminino ou masculino, ou mulher ou homem.

Outra teórica que vale a pena destacar é Monique Wittig, escritora e teórica francesa lésbica. Iniciou seus escritos já durante a Segunda Onda Feminista, mas é a partir da Terceira Onda que eles ganham maior visibilidade. Ela dirá, apoiada na premissa de Simone de Beauvoir, que “não se nasce mulher, torna-se”, que essa mulher que vem a ser o é a partir de um contexto social patriarcal, heteronormativo, racista e classista. Jules Falquet (2014) esclarece que para Monique Wittig, a heterossexualidade não é considerada uma prática sexual obrigatória, pois não é sequer uma prática sexual. A heterossexualidade que é obrigatória e chamada, portanto, de heteronormatividade diz respeito a uma ideologia hegemônica (*pensamento straight*) que considera a existência universal de “uma suposta ‘diferença sexual’, que é o fundamento de todas as sociedades” (FALQUET, 2014, p.257.). Seria, de fato, aquilo que se chama de Patriarcado, não sendo apenas uma categoria de sexualidade, e sim tudo o que implica as relações de poder desiguais entre um sexo e outro (entendendo sexo como constituindo também a sexualidade).

Mulher, nesse sentido, é em função do homem e da maternidade e é categorizada como inferior ou superior, dependendo de sua raça ou classe, mas o que mais enfatiza em suas definições é a questão da sexualidade feminina. A *mulher* é definida/criada principalmente pela heteronormatividade que encadeia as outras normas, como a da maternidade, por exemplo. Partindo desse primeiro pressuposto de que a mulher enquanto categoria é cria do patriarcado e da heteronormatividade, ela retoma a noção de pessoas sem sexo. Segundo ela, essas pessoas foram, antes das civilizações patriarcais heteronormativas, livres sexualmente como as *amazonas*. Para ela, as *Amazonas* eram pessoas que viviam em “harmonia” em função das relações afetivas as quais eram também sexuais, mas não eram definidas em termos de sexo binário. A criação da categoria *mãe* segregou as “amazonas”:

No princípio, se é que alguma vez houve um princípio, todas as amantes se chamavam amazonas. E vivam juntas, amando-se, celebrando-se, brincando, naquele tempo em que o trabalho ainda era um jogo. As amantes, no jardim terrestre, se chamaram amazonas durante toda a idade do ouro. Depois, com o estabelecimento das primeiras cidades, um grande número de amantes rompeu com a harmonia original e chamaram de mães. Amazonas teve, então para elas, sentido de filha, a eterna criança, imatura, aquela-que-não-assume-seu-destino. As amazonas foram desterradas das cidades das mães. Foi nesse momento que se tornaram violentas e combateram para defender a harmonia. Para elas o antigo nome de amazonas não havia mudado de sentido. Significava algo mais: aquelas-que-guardam-a-harmonia. Mais tarde

houve amazonas de todas as idades, em todos os continentes, ilhas, banquisas. (WITTIG, 1981, p.13-14.).

Pode-se ler o texto acima entendendo que, para Monique Wittig, com a invenção da categoria “mãe” as amazonas se tornaram as lésbicas em contraposição às mulheres. A teórica dirá que as questões que movem as lésbicas não são as mesmas que movem as heterossexuais. Quando as mulheres se organizam em torno da questão da opressão feminina pelo sistema patriarcal estão se referindo, na visão de Wittig, a problemas que nascem das relações heterossexuais, ignorando outras possibilidades de sexualidade e de experiências de opressão, como a raça e a classe econômica e/ou social. Para ela a sexualidade, dessa forma, assume um papel político de negação das normas. E ela dirá: “as lésbicas não são mulheres”:

(...) uma característica da opressão lésbica consiste precisamente em colocar as mulheres fora do nosso alcance, já que as mulheres pertencem aos homens. Assim, uma lésbica deve ser qualquer coisa outra, uma não-mulher, um não-homem, um produto da sociedade e não da "natureza", porque não há nenhuma "natureza" na sociedade. Rejeitar se tornar heterossexual (ou manter-se como tal) sempre significou, conscientemente ou não, recusar-se a se tornar uma mulher, ou um homem. Para uma lésbica isso vai mais longe do que a mera rejeição do papel da "mulher". É a rejeição do poder econômico, ideológico e político de um homem. Isto, nós lésbicas, e muitos que não eram, sabíamos antes do início dos movimentos feministas e lésbicos. No entanto, como Andrea Dworkin aponta, muitas lésbicas recentemente "buscaram, cada vez mais, transformar a própria ideologia que escreveu-nos em uma celebração dinâmica religiosa, psicológica coercitiva do potencial biológico feminino". Assim, algumas tendências de movimentos feministas e lésbicos conduziram o retorno ao mito da mulher que tinha sido criado especialmente para nós por homens, e com ele, voltamos, novamente, a cair em um grupo natural. Nós nos levantamos para lutar por uma sociedade sem sexos; agora nos encontramos presas na armadilha da família de que "ser mulher é maravilhoso." Simone de Beauvoir sublinhou precisamente a falsa consciência que consiste em selecionar entre as características do mito (de que as mulheres são diferentes dos homens) aquelas que são agradáveis, e usá-las para definir as mulheres. Usar isso, de que "é maravilhoso ser uma mulher" significa assumir, para definir as mulheres, as melhores características (melhores para quem?). Significa assumir aquilo que a opressão nos atribuiu, e não envolve questionar radicalmente as categorias "homem" e "mulher", que são categorias políticas (e não dados não naturais). Isto coloca-nos a lutar dentro da classe "mulheres" não como as outras classes o fazem, para o desaparecimento de nossa classe, e sim para a defesa da "mulher" e seu fortalecimento. (WITTIG, 2006, p.36.).

Wittig sugere que as diferenças biológicas entre os sexos só são entendidas como diferenças por inculcação cultural, através de um imaginário moldado em um sistema patriarcal heteronormativo. O lesbianismo aparece como única possibilidade de extinção dos sexos, pois as pessoas lésbicas não estariam sujeitas a esse imaginário que entende as diferenças biológicas como diferenças sexuais. A autora é controversa e é rebatida em sua

argumentação por várias outras autoras lésbicas, como a própria Judith Butler. Butler dirá que, mesmo considerando que os sexos são formados no imaginário por práticas e vivências culturais através principalmente da linguagem, existe a dimensão do real, em que socialmente os corpos são vistos como sexuados. A dimensão de como o indivíduo ou a indivíduo é “lido/lida” socialmente interfere diretamente na performance que ele ou ela vão “adotar”. Isso nos leva às feministas da interseccionalidade e das abordagens pós-coloniais, descoloniais e decoloniais.

A proposta da interseccionalidade surge a partir das mulheres negras, latinas, africanas, indus, lésbicas, transexuais, lésbicas negras, lésbicas latinas, lésbicas africanas, lésbicas indus, bissexuais, bissexuais negras e outras. As categorias vão aparecendo e se somando e se inter cruzando. As categorias para além de mulher cisgênero branca europeia/americana, de classe média, heterossexual, são tantas que seria impossível representá-las aqui. E isso é muito significativo, pois são elas justamente as chamadas minorias. São as minorias políticas e representativas.

No livro *Mulheres, Raça e Classe* de Angela Davis, já comentado no item “1.1” deste capítulo, fica evidente que desde a escravidão, para as mulheres negras nos Estados Unidos ser negra, ser mulher e ser escrava eram condições que não podiam ser hierarquizadas. Elas não eram vistas como mulheres, pois eram força de trabalho escravo. Trabalhavam como os homens, sem distinção. Mas a opressão que sofriam era discriminada pois além de toda a humilhação e desumanização próprios da escravidão, elas ainda eram punidas por serem mulheres negras e escravas, através do estupro, da separação de seus filhos e da mutilação genital e outras barbáries destinadas somente a elas. A categoria mulher negra escrava, que abrange três categorias específicas (gênero, raça, classe) era uma afronta aos senhores e às senhoras de escravos. Nessa categoria interseccional, elas ao mesmo tempo representavam uma raça que era considerada não-humana, ou pelo menos inferior (a ponto de a escravidão ser praticada como quase um direito natural) e representavam a igualdade entre homens negros e mulheres negras <sup>53</sup>. A força da mulher negra e a sua condição igualitária perante o homem negro afrontavam o próprio sistema patriarcal. Por isso a punição para essas mulheres era mais severa. Sem mencionar a crueldade e falta de empatia das mulheres brancas para com o sofrimento das negras. As brancas viam as negras como ameaça a sua posição de

---

<sup>53</sup> Não diferença, porque elas trabalhavam da mesma maneira que os homens. E, segundo Davis, ao contrário do que muito se falou, no ambiente doméstico o trabalho era igualmente dividido entre ambos, pois para eles esse ambiente era o único espaço público em que eram “humanos”, de forma que o trabalho doméstico de homens e mulheres negros e negras era dignificado.

senhora da casa, porque os homens brancos tinham fixação pelas mulheres negras e como aponta Bell hooks:

No decorrer da história, o esforço das mulheres brancas para manter a dominação racial esteve diretamente ligado à política de heterossexismo dentro de um patriarcado da supremacia branca. As normas se-xistas, que estipulavam que as mulheres brancas eram inferiores em razão de seu sexo, podiam ser mediadas pelos vínculos raciais. Embora os homens, brancos e negros, se preocupassem antes de tudo em policiar os corpos de mulheres brancas ou ganhar acesso a eles, na realidade social onde as mulheres brancas viviam os homens brancos engajavam-se ativamente em relacionamentos sexuais com mulheres negras. Na mente da maioria das mulheres brancas, pouco importava que a maioria esmagadora dessas ligações se forjasse mediante coerção agressiva, estupro e outras formas de agressão sexual; as brancas viam as negras como concorrentes no mercado sexual. Dentro de um contexto cultural onde o *status* da mulher branca era determinado por seu relacionamento com os homens brancos, as brancas queriam, logicamente, preservar uma separação clara entre seu *status* e o das negras. Era essencial que as negras fossem mantidas a distância, que os tabus raciais que proibiam as relações legais entre os dois grupos fossem reforçados quer pela lei, quer pela opinião social. (Hooks, 2013, p.129-130, 132.).

No século XX, mesmo antes do fim do sistema escravista, a mulher negra continuou sendo tratada de forma diferenciada. Nos hospitais, se houvesse pouca medicação ou poucos médicos disponíveis a paciente branca seria privilegiada em detrimento da negra. Em caso de partos difíceis, muitas vezes a cesárea era negada às negras, pois re-presentavam um custo alto para o hospital e elas faleciam. Isto continua em pleno início do século XXI. E é uma realidade não só no Brasil e nos Estados-Unidos e tantos outros países. Ângela Davis traz-nos histórias e fatos que confirmam que o “problema da mulher” não existe, que existem problemas de mulheres, assim como também existem problemas de homens (os homens negros são os mais assassinados pelo Estado), problemas de gays, de trans e tantos outros. Assumir a interseccionalidade é entender que o sistema de privilégios é complexo e que as supostas categorias diferentes agem imbricadas umas nas outras como no sistema escravista, o qual como demonstrado por Kimberlêe Crenshaw, por Hooks e por Collins foi construído baseado na opressão de raça, de classe e de gênero/sexualidade. Não é negar a opressão que um determinado grupo sofre, mas antes entender em que contexto esse grupo está inserido e de quais privilégios ele usufrui que permitem que ele também seja opressor. Como aponta Collins:

Em essência, cada grupo identifica o tipo de opressão que se sente mais à vontade em atribuir como fundamental e classificam todos os outros tipos como menos importantes. A opressão tem muitas contradições como essas. Erros em julgamentos políticos que cometemos em relação a como damos nossos cursos, o que contamos a nossas crianças, e quais organizações são

merecedoras de nosso tempo, talento e suporte financeiro advêm de erros em análises teóricas sobre a natureza da opressão e ativismo. Apenas quando percebermos que e-xistem poucos/as que são puramente vítimas ou opressores, e que cada um de nós experimentamos uma variedade de punições e privilégios de um sistema de opressão múltiplo que enquadra nossa vida, estaremos em condição de ver a necessidade de novas formas de pensamento e ação. (COLLINS, 2015, p.14.).

Para a intersecção é primordial que a pessoa procure tomar consciência do “seu lugar de fala”. Significa dizer: entender o contexto em que se está inserido é o primeiro passo para se dar conta dos próprios privilégios, das opressões a que está sujeita e das opressões que realiza. Nesse sentido, não é possível pensar de forma dicotômica ou dualista, pois todas as pessoas e grupos são opressoras e oprimidas, ao contrário do que estabelece o pensamento dicotômico – o qual se divide entre um ou outro. Collins dirá: “eu sou professora universitária e mãe – eu não paro de ser uma mãe quando deixo meu filho/a na escola, ou tampouco esqueço tudo que eu aprendi quando limpo uma privada), nós seguimos tentando classificar em termos de categorias excludentes, como ou/ou” (COLLINS, 2015, p.17.). Além disso, a hierarquia entre as “categorias” que somos também pode ser um problema: “ela é mais mãe ou professora?”. As feministas da interseccionalidade apontarão para as questões da vida real vivida pelas pessoas, levando em consideração, é claro, a dimensão simbólica das imagens criadas no nosso in-consciente sobre nós mesmas e mesmos e sobre as outras e outros – a constituição do imaginário. A autopercepção dos privilégios pode ser a via de acesso a grupos sociais distintos, cujas marcações de gênero, raça, classe, sexualidade, geração, geopolítica e outras não são as mesmas e não operam das mesmas formas. Partindo da percepção de que o feminismo dominante não representava grande parte das mulheres, seja o do início do século XX seja o da Segunda Onda, algumas feministas procuraram demonstrar que todas as pessoas e todos os grupos sociais têm história, tem origens, tem uma, duas, ou mais raças/etnicidade, sexualidades múltiplas. O que foi amplamente criticado em relação à dominação masculina — alegando-se que eram mecanismos que silenciavam e invisibilizavam sistematicamente as mulheres, entre outros, — foi reproduzido dentro da “classe” de mulheres. As mulheres negras, as latinas, as lésbicas, as velhas, as africanas, as árabes, as trabalhadoras, muitas e muitas mulheres não estavam contempladas de forma significativa nas queixas e denúncias das feministas que tinham mais visibilidade, as feministas brancas, de classe média, heterossexuais.

Em *Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão*, Collins propõe alguns passos para a percepção da intersecção dessas categorias em

nós e nos outros: o primeiro seria a redefinição da *opressão* entendendo que esta é sempre e necessariamente constituída do entrelaçamento entre as categorias de raça, classe e gênero:

1. Entender que nossas diferentes experiências de opressão podem ser problemáticas em convívio com grupos diferentes dos nossos – podendo estabelecer relações de reprodução de opressões, como por exemplo as relações entre empregado/empregada e empregador/empregadora;
2. Conhecer as razões reais para coalizão social: as vezes uma causa grande como a “emancipação feminina” não é suficiente para unir de forma igual (sem relação de dominação-subordinação) grupos sociais distintos, mas uma causa mais localizada e focalizada como a alfabetização de adultos de uma determinada região pode unir de forma horizontalizada diferentes grupos sociais. Essa só é possível através do sentimento de *empatia*, que embora seja muito difícil de desenvolver entre grupos distintos, é, para a autora, a única maneira de criar uma relação de troca real e de desprendimentos dos próprios privilégios.

Com isso, chegamos à América Latina e ao Caribe onde nascerão algumas correntes feministas específicas de realidades, lidas no mundo como *subdesenvolvidas* ou *em desenvolvimento*.

#### **1.4 Feminismos na América Latina e suas expressões no Brasil**

Nos países da América Latina e Caribe e, portanto, também no Brasil, os feminismos foram, assim como nos países da Europa e dos Estados Unidos, uns dos principais fatores para o surgimento de uma teoria feminista, da crítica feminista na academia, do surgimento do campo História das Mulheres ou da categoria gênero enquanto refe-rencial filosófico. Todos esses campos de pesquisa e produção de conhecimento surgiram das lutas reais de mulheres por melhores condições de vida, por equidade no traba-lho, nas instituições formadoras, na família, no sexo e no corpo. Nesse sentido a trajetória desses campos na academia, assemelha-se muito em relação aos nossos grandes referenciais, que são Europa e Estados Unidos.

É possível contar uma *história do feminismo latino-americano* dentro do *feminismo hegemônico* – o feminismo que dominou a própria história do feminismo no discurso oficial, baseado nas lutas surgidas especialmente na Europa e nos Estados Unidos por grupos de mulheres caracterizadas como privilegiadas. Esses feminismos também ocorreram nos países da América Latina e foram muito importantes para que as mu-lheres conquistassem o direito



ao voto e, mais tarde, pudessem se candidatar e serem eleitas; e poderem exercer alguns trabalhos públicos, tidos tradicionalmente como masculinos, terem melhores condições de trabalho, com diminuição de carga horária e maiores salários proporcionais. Enfim, esses feminismos foram importantes para a melhoria da dignidade da vida de muitas mulheres e foram e são amplamente estudados na academia, desde a década de 1980. Eles, no entanto, passam a ser considerados também como pertencentes ao feminismo hegemônico, por algumas correntes feministas do Sul Global, alinhadas com as teorias pós-coloniais, descoloniais e decoloniais. Foram lutas pautadas pelas realidades locais, mas embasadas política e filosoficamente pelas teorias desenvolvidas especialmente pelas europeias e pelas norte-americanas de privilégio, que, de fato, pouco sabiam das realidades de nosso continente, de forma que, inevitavelmente, reproduziam e reproduzem esquemas de privilégio e opressão construídos e criados desde a colonização. Não significa dizer que não sejam importantes. Muito pelo contrário. A partir das noções mesmo de *mulher*, *feminino*, *natureza* e tantas outras, foram, seja no âmbito legal e jurídico seja no simbólico, as lutas pela emancipação feminina são imprescindíveis para a conquista dos espaços públicos ou de dominação masculina (objetiva ou subjetivamente). A crítica a esses feminismos só foi possível porque essas mulheres lutaram para mudar situações específicas de desigualdade e opressão e obtiveram sucesso em muitas delas.

É interessante perceber como a produção feminista e feminina na América Latina é tão diversa quanto numerosa. Em *Antología Del Pensamiento Feminista Nuestroamericano* (Antologia do Pensamento Feminista Nossoamericano), organizado por Francesca Gargallo, é possível deparar-se ao mesmo tempo com textos escritos possivelmente por mulheres no século XVIII como por textos escritos por feministas tanto da academia como de fora dela, tais como os de Ochy Curiel<sup>54</sup>, Rigoberta Menchú Tun<sup>55</sup>, Sueli Carneiro<sup>56</sup> e Laura Rita

---

<sup>54</sup> Ochy Curiel, natural da República Dominicana, nascida em 1963. É coordenadora da pós-graduação da Escola de Estudos de Gênero na Universidade Nacional da Colômbia. É estudiosa de gênero, ativista feminista, negra, ativista negra, lésbica, ativista lésbica e latino-americana. Sua obra reflete todas essas categorias apontadas, propondo um feminismo decolonialista, anti-racista, anti-heteronormativo e lesbiano.

<sup>55</sup> Rigoberta Menchú Tun, guatemalense, é ativista feminista e parteira de origem indígena. Luta pelas terras indígenas da região sendo uma das lideranças do movimento. Recebeu em 1992 o Prêmio Nobel da Paz por reconhecimento de seu trabalho em defesa dos direitos sociais e dos indígenas. Em 1998 foi premiada com o Prêmio Príncipe de Astúrias e Cooperação Internacional juntamente com outras lideranças femininas e feministas pelo “seu trabalho, em especial, pela defesa e dignificação da mulher”. (GARGALLO, 2006, p.78.).

<sup>56</sup> Sueli Carneiro é doutora em Educação pela USP e diretora do Geledés – Instituto da Mulher Negra, primeira organização negra e feminista independente de São Paulo, fundada em 1988, ano em que integrou o Conselho Nacional da Condição Feminina em Brasília.

Segato<sup>57</sup>, entre muitas outras. Nesta antologia, que conta com dois volumes de aproximadamente 600 páginas cada, fica claro que a América Latina produziu e vem produzindo pensamento, crítica e teoria sobre mulheres, para mulheres, sobre gênero, raça e classe, geopolítica e sobre as opressões que nos atingem em diversas camadas, seja especificamente enquanto comunidade pertencente ao Sul Global seja de forma mais universal. Apesar de ter havido representação dos feminismos hegemônicos na América Latina (como o feminismo sufragista, o feminismo liberal, o feminismo da diferença, o pós-estruturalista e tantos outros), vou distrust o surgimento do feminismo decolonial<sup>58</sup>, por

---

<sup>57</sup> Laura Rita Segato é antropóloga argentina radicada no Brasil. É professora de Antropologia e Bioética da Cátedra UNESCO da Universidade de Brasília e dirige o grupo de investigação *Antropologia e Derechos Humanos do Coselho Nacional de Investigações Científicas e Tecnológicas do Brasil*. Tem se dedicado a pesquisas sobre direitos humanos, no campo dos estudos de gênero e raça.

<sup>58</sup> Na literatura sociológica, antropológica, filosófica e política da América Latina, quando tratamos do evento da colonização e as lutas dos “colonizados” por recuperar e ser dono da própria história, deparamo-nos com dois conceitos similares: *descolonización* e *decolonialidad*. Ambos conceitos surgem de ativismo político e teórico que entendem a colonização como marco de subalternização de povos e culturas através da ascensão de outros. Surge o conceito de *colonialidad* que, resumidamente, trata das consequências dos diversos dispositivos de poder que a colonização criou e aplicou, as quais são reproduzidas e naturalizadas tanto pelos “colonizadores” como pelos “colonizados”. O conceito de “descolonização” tem entre seus primeiros teóricos Frantz Fanon que propôs uma *superación* da colonização, através de processos de desconstrução (sempre violenta) dos dispositivos de poder criados pela colonialidade e de reconstrução a partir de si. O conceito de “decolonialidad” surge após o conceito de “descolonización” e afirma que não há superación possível pois a superación pressupõe o reconhecimento das normas a serem superadas. Propõe que os povos e sociedades colonizados precisam “descartar” a história que lhes foi inventada para si e criar outras histórias a partir de outras referências. Buscam nas sociedades pré-coloniais referentes às suas referências para a (re)construção de si: “Suprimir la ‘s’ y nombrar ‘decolonial’ no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del ‘des’. No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, enseñalar y provocar un posicionamiento – una postura y actitud continua– de transgredir, intervenir, in-surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas.” (WALSH, 2009, p.14-15.).

Entendo que o debate entre os dois conceitos seja importante e percebo que há bastante ruído nele. Há autores brasileiros que dizem que em termos de lutas efetivas é mais interessante utilizar o termo “descolonizar” entendendo que ele é estratégico, pois a literatura internacional que aborda o tema é mais traduzida com este e que, mesmo que teoricamente, o termo proponha uma “superación” do colonialismo, as teorias evocam práticas de criação e transformação sociais para além da ideia de colonialismo. O termo “descolonização”, dirá Ochy Curiel (2010), é utilizado para referir os processos históricos e sociais a partir dos processos de independência política dos países colonizados. Na América, isso começa a ocorrer a partir de 1783, com a independência dos Estados Unidos. Já o termo decolonial é utilizado para todo o processo de colonialismo desde o início da invasão desses territórios, ou seja, desde 1492. Assim, o termo “descolonial” estaria mais alinhado com as teorias pós-coloniais. Em sua dissertação de mestrado Ana Marcela Montanaro Mena explica a diferença entre os termos “descolonia e decolonial”: “Es menester señalar, que los conceptos de descolonización y decolonialidad no deben ser confundidos, aunque en algunos autores, sobre todo al inicio de la discusión sobre el concepto, eran usados indistintamente. La descolonización se relaciona con los procesos de las luchas anticoloniales y de las independización de las colonias, que se limitaron a la independencia jurídico política de las periferias respecto a los centros hegemónicos. Proceso que en América Latina se inició a finales del siglo XVIII y finalizó en su mayoría a lo largo del siglo XIX, mientras que en Asia y África las colonias inglesas y francesas desarrollan con fuerza en el siglo XX. (...) Por su parte, la decolonialidad hace referencia a un proceso que tiene por objetivo “trascender históricamente la colonialidad [...] y supone subvertir el patrón de poder colonial, aun luego de que el colonialismo ha sido quebrado”. Ya que la formulación de discursos y el establecimiento de categorías diferenciadoras entre los seres humanos derivan de la colonialidad del poder, siendo éste un proceso que implica

entender que a partir dessa leitura é possível desenvolver um olhar próprio sobre as relações estabelecidas entre as diferentes categorias. A intenção, neste sentido é procurar conhecer minha própria experiência enquanto mulher, brasileira, paulistana, de classe média, intelectual, artista, não branca, mãe, esposa e muitos outros, no intuito de entender o lugar de onde eu falo. Por outro lado, a partir do entendimento do meu próprio contexto, espero ser capaz de ter empatia para com aquilo que pretendo analisar e estudar no sentido do que Collins coloca, de possibilitar uma troca real e verdadeira. Só é possível conhecer o outro se você conhece os privilégios dos quais usufrui enquanto pessoa e grupo social e as opressões que sofre e gera. (COLLINS, 2016.). Dito isso, falarei brevemente do contexto e dos conceitos essenciais ao desenvolvimento do feminismo decolonial.

Os feminismos que se distinguem do hegemônico diferenciam-se no sentido principal de proporem, especialmente a partir da década de 1970, a leitura crítica de noções de *desenvolvimento* e *subdesenvolvimento*, utilizados desde meados do século XX pelos países ricos do mundo como modelos a serem seguidos pelos países pobres.<sup>59</sup> Na introdução do livro de vários autores: *Descolonizar o imaginário – debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*, Mirian Lang (2016) enfatiza que o discurso do *desenvolvimento* proposto inicialmente por Harry Truman — baseado na noção de riqueza e pobreza limitada à produção econômica a partir da exploração da mão de obra e da natureza, prometendo maior poder de consumo e de realização profissional individual — é insustentável quando pensado em termos globais. Este modelo de riqueza só é possível através da exploração e do extrativismo. Depende, necessariamente, da existência, perpetuação e acentuação da pobreza:

(...). Tal modo de vida apresentado como ideal só é possível por causa das relações coloniais – históricas e atuais. Para poder sustentá-lo (o modelo de *desenvolvimento*), as populações do Norte geopolítico e as elites dos países do Sul – ou seja, uma pequena parte da população mundial – procuram ter acesso à totalidade dos recursos de nosso planeta, tanto no que diz respeito aos bens naturais, quanto à mão de obra cada vez mais barata, e à capacidade do ambiente de absorver a contaminação e os dejetos. Ou seja, o luxo e a saturação de uns são construídos sobre a espoliação dos outros. Não há forma de estender isso em escala planetária, para todos e todas, como sugere a ideia do “desenvolvimento”. Porque só foi possível acumular esse nível de

---

la relación de estructuras de explotación y dominación atravesadas por la raza y la clase que aún hoy continúa extendiéndose, como secuela de dicho proceso.” (MENA, 2016, p.47.).

<sup>59</sup> Em 1949, o então presidente dos Estados Unidos, Harry Truman realizou um discurso no qual propôs os conceitos de *desenvolvimento* e *subdesenvolvimento* para se referir aos países ricos e pobres respectivamente. Sua noção de *rico* e *pobre* baseava-se essencialmente na economia e na capacidade de produção de bens do país em um contexto pós-guerra de retomada da industrialização. Os países foram divididos entre *desenvolvidos* e *subdesenvolvidos*, sendo que os *desenvolvidos* serviriam de modelo para os países *subdesenvolvidos* seguirem e alcançarem.

consumo material depois de séculos de expansão que implicaram a destruição de outras culturas, de outros modos de vida, para tornar seus territórios funcionais às lógicas do capitalismo. (LANG, 2016, p.28.).

Lang explica que, a partir da década de 1970, as noções de riqueza e pobreza começaram a ser repensadas justamente pelo Sul Global, a partir da Ásia (especialmente Índia), África e da América Latina. Percebendo que o modelo de *desenvolvimento* econômico dos países considerados ricos não se traduzia em felicidade e bem-estar da população<sup>60</sup>, o questionamento provou-se ainda mais necessário. Dessa mesma perspectiva, muitos vexes os feminismos desenvolvidos no Sul Global compartilham o questionamento da noção de *desenvolvimento* e *riqueza*, entendendo que a categoria *mulher* foi criada a partir de um imaginário construído segundo noções *colonialistas* de *desenvolvimento* e *riqueza*, que ignorava, por exemplo, a existência de mulheres que trabalhavam na agricultura ou na produção de alimentos.

Na concepção de *desenvolvimento*, a qual começou a ser constituída com a colonização, a mulher é pensada como “receptora passiva ou como mãe responsável pelo lar” (BARRAGÁN et al, 2016, p.92.)<sup>61</sup>, ou seja, sem um papel ativo na sociedade. Em 1975, é criada a primeira Conferência Mundial sobre a Mulher, em que o foco principal é a discussão sobre o papel das mulheres como parte do desenvolvimento. Essa conferência é um marco importante porque estabelece um ponto inicial de um feminismo institucionalizado em trabalhos internacionais para o *desenvolvimento* através de ONGs e órgãos internacionais, como a ONU por exemplo. Surgem duas correntes em torno da questão da *mulher* e o *desenvolvimento*, uma que buscava valorização institucional dos trabalhos exercidos pelas mulheres e também mais representação feminina nos próprios órgãos institucionais e, outra, marxista, que criticava o *modernismo* dizendo que o *desenvolvimento do Norte* se dava pela exploração do Sul.

Para Barragán et al (2016), essas duas correntes não problematizaram o cerne da questão do *desenvolvimento*, que é a concepção mesma de que os trabalhos com o cuidado

---

<sup>60</sup> Nesse mesmo texto, a autora, Mirian Lang, cita alguns estudos que comprovam que muitos países considerados *ricos* e/ou *desenvolvidos* são campeões no ranking de suicídios e depressões, como Noruega, Dinamarca, Austrália e Estados Unidos. Parece haver uma relação direta entre essa noção de *riqueza* e *desenvolvimento* com a “solidão, a angústia existencial, a depressão, o estresse permanente que causa múltiplas doenças físicas e mentais, inclusive letais; as relações humanas instrumentais, a falta de convivencialidade, de tempo para compartilhar, ou até mesmo para desfrutar das coisas que se compra.” (LANG, 2016, p.27.).

<sup>61</sup> As teóricas e historiadoras bolivianas Silvia Rivera Cusacanqui e Rossana Barragán introduziram as teorias pós-coloniais e os estudos subalternos produzidos na Índia, principalmente aos países da América Latina, em 1997, com a tradução de textos importantes dessa produção.

estão localizados no âmbito privado, não sendo passíveis de gerarem valor<sup>62</sup>. As concepções produzidas e reproduzidas pelo ideal de *desenvolvimento* tinham de ser problematizadas em si (BARRAGÁN et al, 2016. p.94). Os movimentos feministas desse período na América Latina são balizados em questionamentos similares aos propostos pelos feminismos negros e da classe trabalhadora que surgiram nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, que criticavam as feministas brancas de classe média por ignorarem as diferenças entre as mulheres, mas ainda não questionavam de forma sistemática a produção desse “ignorar”. Nas décadas de 1950 e 1960, começam a surgir na Índia e em alguns países da África as teorias pós-coloniais que, grosso modo, são baseadas na questão histórica de independência em relação aos países colonizadores, no caso da Índia e de alguns países da África (MENA, 2016). Têm como referências centrais as teóricas Chandra Mohanty<sup>63</sup> e Gayatri Spivak<sup>64</sup>, ambas indianas.

Para Curiel (2016)<sup>65</sup>, o feminismo pós-colonial proposto pelas duas teóricas terá bastante aproximação com os feminismos que surgem na América Latina e que levarão ao *feminismo decolonial*. No entanto, ela considera que, diferente do feminismo decolonial latino americano, o feminismo pós-colonial é primordialmente acadêmico por se enquadrar no *pós-*

---

<sup>62</sup> Discordamos da visão de Barragán em relação à corrente feminista marxista. Como demonstramos no item 1.5 deste capítulo, o feminismo marxista afirma realmente que o trabalho do cuidado está essencialmente vinculado ao âmbito privado e doméstico, mas o caracteriza como uma forma de trabalho essencial na dinâmica de exploração. Pois, apesar de estar centrado no âmbito doméstico ele caracteriza a desvalorização do trabalho feminino mais geral, portanto, também no âmbito público e coletivo. As feministas marxistas materialistas argumentam que através da *sexagem (apropriação)*, ao mesmo tempo que o trabalho do cuidado é caracterizado como feminino, ele é também desvalorizado tornando-se essencial para a manutenção de mecanismos exploratórios, os quais garantem a perpetuação da ideia de desenvolvimento aliada à noção de riqueza produzida nos países capitalistas.

<sup>63</sup> Mohanty critica, por exemplo, a ideia tão difundida nos anos de 1970 nos Estados Unidos e Europa, sobre a *sororidade feminina*, dizendo que esta é baseada na redução das mulheres “à sua condição de gênero de maneira a-histórica, ignorando outros fatores determinantes da sua identidade, como classe e etnicidade. Mohanty afirma que, se consideramos as mulheres do ‘terceiro mundo’ como oprimidas, fazemos com que as mulheres do ‘primeiro mundo’ sejam sujeitas de uma história em que as mulheres terceiro-mundistas teriam o status de objeto. Essa não é mais do que uma forma de colonizar e se apropriar da pluralidade de diferentes grupos de mulheres situadas em diferentes classes sociais e étnicas.” (BARRAGÁN et al, 2016, p.101.). Ela continua o raciocínio, dizendo que o universalismo etnocêntrico feminista toma como base referencial as estruturas econômicas, sociais, culturais dos países desenvolvidos – padrões ocidentais - para analisar os *outros*, mantendo-os sempre na categoria de subdesenvolvimento, invisibilizando todos os movimentos de resistência e luta desses países.

<sup>64</sup> Para Barragán et al (2016), Spivak “considera o desenvolvimento como sucessor neocolonial da missão civilizatória do imperialismo. Ela critica certo sistema econômico neoliberal mundial que, em nome do desenvolvimento e, inclusive, do desenvolvimento sustentável, elimina qualquer barreira para penetrar nas economias nacionais frágeis, afetando perigosamente qualquer possibilidade de distribuição social”. (BARRAGÁN et al, 2016, p.102.).

<sup>65</sup> Ochy Curiel em uma conferência intitulada “El Feminismo Decolonial Latinoamericano y Caribeño. Aportes para las Prácticas Políticas Transformadoras” para a Aula Magna da Faculdade de Ciências Políticas e Sociais da Universidade de Granada, Espanha, em novembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B0vLLIncsg0>

*estruturalismo*, e usa como referência as décadas de 1950 e 1960 para elaboração de suas análises. No caso do decolonial, como aponta Curiel (2016), são teorias que surgem do ativismo político mais do que da academia, e baseiam suas reflexões no início do colonialismo nas Américas, a partir do ano de 1492. É importante entender que tanto o feminismo pós-colonial como o decolonial partem de uma relação em que o *colonialismo* aparece como o criador das opressões que conhecemos hoje, como as de gênero, raça, classe, geopolítica ou outras.

O *feminismo decolonial* surge da luta política ativista de correntes feministas, como as *feministas críticas* e as *feministas autônomas*. Desde meados da década de 1980, essas duas correntes questionavam os feminismos que estavam se estabelecendo nas ONGs, nos governos, nas universidades, alegando, por um lado, que eram importados e que suas demandas não correspondiam às nossas, e, por outro, e mais importante, que representavam os mesmos esquemas de dominação e submissão estabelecidos pela *colonialidade* e *desenvolvimento*. (PEDRO, 2005; SILVA, 2008; COSTA & SARDENBERG, 1994; BARRAGÁN, et al, 2016):

Foi durante a segunda Conferência Mundial sobre a Mulher em Nairóbi, Quênia, em 1985, que o grupo Alternativas de Desenvolvimento para Mulheres em uma Nova Era questionou que o problema consistisse unicamente no fato de as mulheres não participarem suficientemente de um processo de desenvolvimento e crescimento econômico muito “benévolo”. O movimento rechaçou a definição reduzida de progresso como crescimento econômico, e afirmou que o consumismo e o endividamento são fatores-chave nas crises que deterioraram as condições de vida das mulheres no Sul. Criticou, além disso, a superexploração das mulheres mediante sua “integração ao desenvolvimento”, instrumentalizando-as para compensar os cortes de gasto público social impostos pelo Norte no marco do ajuste estrutural. (...) As feministas do Sul também criticaram as políticas de desenvolvimento como uma forma de continuação do colonialismo, destacando sua sistemática desvalorização de atitudes e instituições tradicionais nos países “subdesenvolvidos”. (BARRAGÁN et al, 2016, p. 99-100)

Cabe entender melhor os conceitos relacionados à colonialidade, responsáveis pela criação da ideia de *desenvolvimento* que as feministas Latino Americanas irão criticar. A ativista-teórica Ochy Curiel (2016) identifica três conceitos implicados na colonialidade importantes para a fundamentação e prática do feminismo decolonial, a saber: *colonialidade de poder*, *colonialidade de ser* e *colonialidade de saber*, entendendo que *colonialidade* são as consequências simbólicas e práticas do colonialismo. É dizer que a colonialidade é o sistema de produção e reprodução dos esquemas de dominação e opressão, que operam tanto na

formação do imaginário através de instituições como escola, igreja e outras, como na vida prática, como as divisões sexuais, geracionais, raciais e geopolíticas do trabalho.

O conceito *Colonialidade de Poder* foi proposto pelo cientista político peruano Aníbal Quijano. O pesquisador, que fez parte do grupo Modernidade/Colonialidade<sup>66</sup>, desenvolveu o conceito em 1989. Ele propõe que as relações, os valores e as definições e práticas estabelecidas pelo colonialismo permaneceram as mesmas mesmo com o fim do sistema. Por um lado, seu conceito denuncia que as formas coloniais de dominação permanecem as mesmas através das culturas coloniais e do sistema-mundo<sup>67</sup>, como explica Luciana Ballestrin. Por outro, ela dirá, “possui uma capacidade explicativa que atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade” (BALLESTRIN, 2013, p.100.). Significa dizer que os mecanismos de dominação estabelecidos na colonização pela relação entre europeus e americanos<sup>68</sup> foram, são usados e naturalizados tanto pelas pessoas de privilégio quanto pelas pessoas dominadas:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra fundacional do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas da existência social coti-diana e escala social. Se

---

<sup>66</sup> Esse grupo foi constituído no final da década de 1990 por um coletivo de intelectuais latino-americanos de diversas universidades das Américas. Foi um dos grandes responsáveis por estabelecer o debate do “giro decolonial” nas Ciências Sociais entendendo que as ferramentas utilizadas pela tradição na disciplina reforçavam estereótipos criados pela imagem de grupos sociais subalternos e grupos sociais desenvolvidos. (BALLESTRIN, 2013, p.89.).

<sup>67</sup> *Sistema Mundo* é um termo proposto pelo cientista social Immanuel Wallerstein e utilizado por Aníbal Quijano para elaboração da sua teoria sobre colonialidade e colonialidade de poder. Sistema mundo foi elaborado por Wallerstein, dizendo que as relações econômicas, culturais e sociais capitalistas que tiveram sua origem na Idade Média foram generalizadas para o resto do mundo, estabelecendo um centro, periferias e semiperiferias desse sistema econômico-social mundial. Aníbal Quijano usará esse conceito e o desenvolverá para “Sistema mundo moderno/colonial”, em que o mundo moderno foi criado a partir do colonialismo e que este criou duas Américas, uma central e rica e outra marginal e pobre. (HURTADO, 2017 em <http://www.unsa.edu.ar/histocat/historiahoy/cart-hurtado.htm>).

<sup>68</sup> Em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, Quijano estabelece que, enquanto conceitos, Europa e América só foram possíveis a partir do colonialismo. Quando os espanhóis, portugueses e ingleses “encontraram” essas terras, conceituaram os povos que aqui viviam como povos inferiores e estabeleceram diferenças raciais, autoproclamando-se desenvolvidos, civilizados e “humanos”, em oposição aos povos que encontraram. A diferença fenotípica foi a base principal para estabelecimento dessas categorias. Assim, a colonização criou, desde o início, que haviam homens brancos e educados e cultos e humanos (pois eram cristãos e tinham alma) e seres pretos e escuros (avermelhados) que eram selvagens e praticamente sem humanidade (não eram cristãos e, portanto, não tinham alma). Tânia Navarro Swain demonstra como a partir dos discursos históricos e etnográficos realizados por homens brancos europeus foi construída as imagens misóginas, machistas e racistas dos índios e especialmente das mulheres, em *A construção imaginária da história e dos gêneros: O Brasil no século XVI*, publicado em 1996.

origina e se mundializa a partir da América. (QUIJANO em BARBOSA e MASO, sd, p.5.).<sup>69</sup>.

Seguindo na mesma linha de raciocínio, Walter Mignolo, semiólogo argentino, parceiro acadêmico de Aníbal Quijano, membro do grupo *Modernidade/Colonialidade* continuará a teoria do colega apresentando os conceitos de *Colonialidade de ser* e *Colonialidade do saber*, os quais indicam os mecanismos da colonialidade nas próprias pessoas e nas constituições do conhecimento. A *colonialidade do ser* refere-se à eleição de alguns grupos de pessoas como universais e outros como marginais, incompletos, imaturos (isso quando são considerados pessoas)<sup>70</sup>, afirmando as diferenças raciais e étnicas como componentes determinantes. Da mesma forma, se dá a *colonialidade do saber*, que indica que os saberes desenvolvidos por esses grupos considerados *subalternos, inferiores* não são dignos de serem reproduzidos nem conhecidos.

Assim, histórias de povos, comunidades, lendas, crenças foram destruídas, esquecidas ou nunca ouvidas em proveito de um modelo considerado *o único*. Nasce o eurocentrismo. Exemplo disso são os nossos currículos escolares totalmente construídos com base nos saberes desenvolvidos pelos europeus. Nós, aqui no Brasil, estudamos a História da Civilização, mas essa história (passada como universal) é referente à história da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, após o colonialismo. Ignoramos as histórias da África, da Ásia e de outros continentes e países. Aprendemos um pouco das histórias dos nossos antepassados chamados civilizações pré-coloniais, mas não conhecemos as histórias das etnias indígenas do nosso território porque eles foram silenciados desde a invenção das Américas. Suas vidas não foram consideradas importantes para o desenvolvimento do mundo. No ensino de música no país reproduzimos esse mesmo modelo, valorizando somente a produção de tradição europeia que teve repercussões com produção *nova*<sup>71</sup> nos Estados Unidos pós-colonial. Significa que mesmo a música conside-rada brasileira – a qual, geralmente é associada à música popular – é também construída muitas vezes a partir de modelos consagrados europeus. A música que se fazia no nosso território antes da colonização se

---

<sup>69</sup> Tradução livre realizada por mim. Segue o original: “La colonialidade es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de America.” (QUIJANO, 2000:342 em BARBOSA e MASO, sd, p.5, em <http://eventos.ufgd.edu.br/enepep/anais/arquivos/435.pdf>).

<sup>70</sup> No evento da colonização das Américas, os indígenas encontrados no território não eram considerados humanos, pois não eram cristãos, havendo dúvidas portanto se tinham alma. Eram considerados muito mais como animais domesticáveis, com algum grau de inteligência que permitia serem catequisados, por exemplo.

<sup>71</sup> Com *nova* refiro-me à música criada no país após seu processo de independência da Inglaterra.



perdeu. A música produzida pelos povos indígenas que ainda sobrevivem no território brasileiro não chega às nossas instituições de ensino. Não existe interação real entre a cultura desses povos e dos brasileiros. Sua cultura não é considerada importante para o desenvolvimento do país e, portanto, não nos é ensinada. Também cabe ressaltar que, apesar de termos uma música popular reconhecida internacionalmente — a qual se apropriou e ressignificou diversos elementos musicais sonoros trazidos pelos negros africanos e negras africanas, escravizados e escravizadas no nosso país (em movimentos de valorização dessas culturas) — ela é também desvalorizada em nossas instituições de ensino musical, prevalecendo aquilo que chamamos de música de concerto de tradição europeia-ocidental, ou, simplesmente *música erudita*.<sup>72</sup>.

Esses autores — juntamente com Nelson Maldonado, integrante do mesmo grupo *Modernidade/Colonialidade* — irão dizer que com a colonização cria-se e perpe-tua-se a *colonialidade interna*, ou seja os mecanismos de colonialidade (eleição de um universal e todo resto como marginal, opressão baseada em raça, etnia e geografia como efeito mantido do processo de colonização) vividos entre nações é reproduzido internamente nos países, nas cidades, no local, acentuando as diferenças étnico-raciais e classistas. (BALLESTRIN, 2013; BARBOSA e MASO, sd.).

Os conceitos de colonialidade, colonialidade de poder, de ser e de saber serão a base para o conceito e a prática decolonial, comumente referida como “giro decolonial”, que os utiliza propondo um “novo modo de produzir conhecimento” (MENA, 2016, p. 46), entendendo conhecimento de forma ampliada em que se considera tanto a dimensão simbólica subjetiva como a dimensão prática objetiva.

Para entender o feminismo decolonial é necessário ter em mente que se por um lado os feminismos hegemônicos foram responsáveis pelos questionamentos e desconstruções pós-estruturalistas das noções de “mulher” “homem”, “natureza”, “cultura” e seus binarismos e dicotomias, por outro, esses mesmos feminismos foram e são também marcas da *modernidade* aliada com os ideais de desenvolvimento e das práticas/vivências *colonialistas*. Ou seja, esses feminismos (hegemônicos) que foram e ainda são tão importantes globalmente em desnaturalizar a mulher e o feminino ou os conceitos habituais relacionados a

---

<sup>72</sup> É importante ressaltar que a música popular a que me refiro é tão diversa quanto se possa imaginar. E que muitas vezes, apesar de incorporar, apropriar-se e ressignificar elementos *afrodescendentes*, ela tem origem na e faz parte da cultura de tradição ocidental, caracterizando uma espécie de sincretismo cultural na música.

gênero foram e são pouco capazes de reconhecer outras possibilidades referenciais que não as coloniais ou modernas.

Assim, proporcionam, mesmo que indiretamente ou involuntariamente, novas e repetidas invisibilizações, silenciamentos, opressões, baseados nos lugares de privilégio das pessoas que têm voz. Isso fica mais evidente quando mulheres de etnias indígenas da América Latina, que se autodeclaram feministas, demandam o reconhecimento de sua força pelas características do sagrado feminino, vinculado a *Pacha Mama*, por e-xemplo. Nesse caso os feminismos hegemônicos têm dificuldade em entender essa demanda, pois não conseguem entender o conceito de *Pacha Mama*, frequentemente traduzido como “Mãe Terra”.<sup>73</sup> Ou a partir das falas de feministas islâmicas que tensionam as verdades a respeito da *liberdade* e da *equidade* tão caras às feministas ocidentais, como vemos na palestra proferida por Houria Bouteldja em Madri em 2010 em que a feminista demonstra como as norte-americanas e europeias ocidentais se sentem à vontade em expressar seu “apoio” às feministas islâmicas sem perceberem que ao fa-zerem isso estão assumindo posturas de dominação, em que se consideram mais livres, mais empoderadas e, portanto, mais inclinadas à solidariedade. Ou quando, algum francês, ela diz, pergunta se é possível um feminismo islâmico. A autora rebate com a mesma pergunta sobre o feminismo na “República Francesa”, escancarando as condições desiguais perpetuadas por sociedades ocidentais que se consideram mais igualitárias do que as orientais:

É o Islã compatível com o feminismo? (..) A vitória ideológica está no final desta questão. Na França, uma mulher morre a cada três dias pela violência doméstica. Estima-se o número de violações por ano em 48.000. As mulheres são mal pagas. Pensões de mulheres são muito inferiores aos dos homens. Política, poder simbólico e econômico permanecem nas mãos dos homens. É verdade que desde os 60-70 homens participam mais no trabalho doméstico: Estatisticamente, 3 minutos em 30 anos!! Então, eu volto à minha pergunta: Existe compatibilidade entre a República Francesa e o feminismo? Nós seríamos tentados a responder que não. Na verdade, a resposta não é nem sim nem não. Foram as mulheres francesas que se libertaram e é graças a elas que a república é menos machista do que era antes. O mesmo é verdadeiro para os muçulmanos, asiáticos ou países árabes africanos. Nem mais nem menos. No entanto, há um desafio adicional: consolidar a dimensão decolonial, a crítica da modernidade e eurocentrismo

<sup>73</sup> Em “Pensar a partir do feminismo – críticas e alternativas ao desenvolvimento” Barragán et al (2016) demonstram como lideranças de movimentos camponeses, indígenas e negros criticam a tradução de *Pacha mama* como *Mãe Terra*, alegando que essa tradução é machista e patriarcal porque reduz *Pacha Mama* “— assim como se reduzem as mulheres — à sua função de útero produtor e reprodutor a serviço do patriarcado. Entendem a *Pacha Mama* como algo que pode ser dominado e manipulado a serviço do ‘desenvolvimento’ e do consumo e não a concebem como o cosmos do qual a Humanidade é apenas uma pequena parte”. (Pronunciamento do Feminismo Comunitário na Conferência Mundial dos Povos sobre a Mudança Climática – Tiquipaya, Cochabamba – abril de 2010 em BARRAGÁN et al, 2016, p.116.).

na luta contra as mulheres. Pela minha parte, eu me recuso a responder por princípio. Por um lado, devido a uma posição arrogante. O / a representante de uma civilização "X" convoca o / a representante de uma civilização "Y" para tentar algo. O/a "Y" é colocado no banco dos réus e deve fornecer provas da sua "modernidade", justificar-se perante 'X'. Por outro lado, a resposta não é simples, quando se sabe que o mundo islâmico não é monolítico. O debate pode muito bem se arrastar para o infinito e é exatamente o que acontece quando se comete o erro de responder. Quanto a mim, eu curto o debate, propondo a seguinte pergunta para 'X': o feminismo é compatível com a República Francesa? Posso assegurar-vos uma coisa: modernidade e eurocentrismo na luta contra as mulheres. (BOUTELDJA, 2010, p.5-6.).<sup>74</sup>

O feminismo decolonial, proposto e praticado a partir da América Latina, não é, no entanto, apenas um resgate das culturas supostamente puras do continente. E sim, coloca-se de maneira crítica, entendendo que essas culturas são produto também do colonialismo. É proposto de forma prática a partir de saberes de mulheres de comunidades indígenas, mulheres negras e mestiças ou mulheres urbanas marginalizadas, as quais são lidas pelo estado capitalista e desenvolvimentista como apenas receptoras de programas sociais e não como produtoras e reprodutoras de *Bem Viver*<sup>75</sup>. (BARRAGÁN et al, 2016; ALVAREZ et al., 2003; BARROSO, 2014.).

---

<sup>74</sup> Houria Bouteldja é ativista feminista islâmica. O texto citado foi extraído de uma palestra proferida pela ativista no *IV Congreso Internacional de Feminismo Islámico*, ocorrido em Madri em 2010. Tradução livre realizada por mim. Segue o texto no original: “En el camino de esta pregunta, ¿es el Islam compatible con el feminismo? (...) victoria ideológica está al final de esta pregunta. En Francia, muere una mujer cada tres días por violencia conyugal. Se estima en 48.000 el número de violaciones al año. Las mujeres son mal pagadas. Las jubilaciones de las mujeres son inmensamente inferiores a las de los hombres. El poder político, económico, simbólico sigue estando en manos de los hombres. Es cierto que desde los años 60-70 los hombres participan más en las labores del hogar: ¡estadísticamente, 3 minutos más en 30 años!! Entonces, retomo mi pregunta: ¿hay compatibilidad entre la República francesa y el feminismo? Estaríamos tentados a responder que no. De hecho, la respuesta no es ni sí ni no. Son las mujeres francesas las que han liberado a las mujeres francesas y es gracias a ellas que la república es menos machista que lo que era antes. Lo mismo es válido para los países árabe musulmanes, asiáticos o africanos. Ni más ni menos. Sin embargo, con un desafío adicional: consolidar la dimensión descolonial, la crítica de la modernidad y del eurocentrismo en el combate de las mujeres. Por mi parte, me rehúso a responderla, por principio. Por un lado, porque parte de una posición arrogante. La/el representante de una civilización «X» emplaza a la/el representante de una civilización «Y» de probar algo. A «Y» se le coloca así en el banquillo de los acusados y debe proporcionar las pruebas de su «modernidad», justificarse para gustar a «X». Por otro lado, porque la respuesta no es simple, cuando se sabe que el mundo islámico no es monolítico. El debate puede así eternizarse hasta el infinito y es justamente lo que pasa cuando se comete el error de responder. En cuanto a mí, yo corto el debate, proponiendo la siguiente pregunta a «X»: ¿es la República francesa compatible con el feminismo? Les puedo asegurar una cosa: la modernidad y del eurocentrismo en el combate de las mujeres.” (BOUTELDJA, 2010, p. 5-6). Disponível em: <http://glefas.org/download/biblioteca/estudios-poscoloniales/Las-mujeres-blancas-y-el-privilegio-de-la-solidaridad.-Houria-Bouteldja.pdf>.

<sup>75</sup> *Bem Viver* é conceito importante desenvolvido a partir da crítica ao *desenvolvimento* e *colonialismo* que, de forma geral, se refere à economia do cuidado. Significa dizer que estabelece outros critérios a serem considerados como importantes sobre os conceitos de *sucesso* e *riqueza*, por exemplo. O cuidado é considerado, para o *Bem Viver*, central. Assim, a partir dessa referência, mais do que produção econômica baseada em trabalho com fins lucrativos, o *cuidado* estendido à comunidade de forma geral, realizado ou facilitado pelo Estado (mas sem depender dele) é o cerne para uma sociedade mais justa e feliz. Dessa forma, o *Bem Viver*

Foi incorporado à academia a partir especialmente de feministas latino-americanas, militantes e acadêmicas como Maria Lugones, Ochy Curiel, Gloria Anzaldúa, Yuderkis Espinosa Miñoso, Audre Lorde e tantas outras a partir dos anos 2000.

#### 1.4.1 Feminismo no Brasil

No Brasil, as práticas feministas também datam já da primeira metade do século XIX, sendo Nísia Floresta considerada por muitas estudiosas e estudiosos a primeira mulher feminista no país. Em 1832, Floresta traduziu do inglês para o português o livro da feminista Mary Wollstonecraft, *A Vindication of Rights of Women*, cujo título em português ficou: *Direito das mulheres e injustiça dos homens*<sup>76</sup>. Figura controversa, Nísia Floresta foi uma das primeiras mulheres no Brasil a escrever ao mesmo tempo sobre a dominação masculina em relação às mulheres e sobre a alma feminina caracterizada pelo cuidado com o outro, o zelo, a discrição.<sup>77</sup> Interessante frisar que a escritora esteve em contato direto com a produção principalmente europeia, tendo vivido na Inglaterra, França e Itália e, tendo envolvido-se nas questões políticas desses países, como na Itália que passava pelo processo de unificação. Nísia Floresta escreveu, na época, vários textos com teor político a favor da unificação italiana (PRADO & FRANCO; 2012). Outro exemplo clássico de influência europeia nas práticas e reflexões feministas no país é a figura de Bertha Lutz, que encabeçou com Maria Lacerda de Moura o movimento pela emancipação intelectual feminina, no início do século XX. Lutz, formada em biologia na Universidade de Sorbonne em Paris, retornou ao Brasil em 1918, depois da estada na França e Inglaterra e foi aprovada em concurso público para o Museu Nacional (foi a segunda mulher na história do Brasil aprovada em concurso público, a

---

pensado a partir da *economia do cuidado* muda o foco do valor do trabalho: “A economia do cuidado identifica a necessidade do cuidado de meninos e meninas, pessoas doentes, com capacidades diferentes ou idosas, como uma das necessidades humanas mais importantes para viver uma vida em plenitude, relacionada com a dignidade, que, no entanto, foi completamente ignorada pelo discurso político e pelo reducionismo economicista do desenvolvimento. Nesse sentido, o debate sobre a economia do cuidado ergue pontes em direção ao Bem Viver como horizonte de transformação”. (BARRAGÁN et al, 2016, p. 110). Cabe ver também a explicação da doutora e política social da Universidade Fluminense e ativista feminista negra Rosalia de Oliveira Lemos: “o conceito do Bem Viver é originário no início do século XXI, dos povos andinos, como o Equador e Bolívia, de acordo com Gudynas e Acosta (2012). É um conceito em construção sob distintas confluências, que vão das promovidas pela reflexão acadêmica às práticas dos movimentos sociais. Resulta de uma recuperação de saberes e sensibilidades próprias de alguns povos indígenas, constituindo-se uma reação ao desenvolvimentismo convencional e uma aposta em uma alternativa substancial. Desta maneira, ficam afastadas as ideias ocidentais convencionais de progresso e são construídas novas concepções sobre o que seja uma vida boa, incluindo uma especial atenção à natureza.” (LEMOS, 2015, p. 4)

<sup>76</sup> Ver item 1.1 desse capítulo.

<sup>77</sup> Em *Participação feminina no debate público brasileiro*, Maria Lígia Prado e Stella Scatena Franco justificam a ambiguidade na produção de Nísia Floresta pela própria condição de instabilidade da mulher enquanto escritora. Estas muitas vezes equilibravam posições mais radicais de feminismos assumidos escancarando relações desiguais entre homens e mulheres e reclamando por maior igualdade entre os sexos com posições mais tradicionais moderadas em que davam conselhos para as mulheres serem boas esposas e mães cumprindo seu papel social (PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena, 2012, p. 195-217)

primeira foi Maria José de Castro Mendes)<sup>78</sup>. Antes da chegada de Bertha Lutz ao país algumas outras mulheres já haviam instaurado o debate sobre a participação política das mulheres através do voto, com Leolinda Daltro como uma das grandes reivindicadoras dessa questão. Daltro fundou em 1910 o Partido Republicano Feminino e em novembro de 1917 organizou uma passeata com 84 mulheres no Rio de Janeiro pelo sufrágio universal. No entanto, o argumento maior para a não incorporação das mulheres no âmbito político era a de que as mulheres não teriam capacidade intelectual para participação pública:

Na verdade, havia na sociedade brasileira em geral, e entre autoridades e políticos em particular, forte oposição às reivindicações das mulheres. Respalhando tal oposição a ciência da época considerava as mulheres, por sua suposta fragilidade e menor inteligência, inadequadas para as atividades públicas, afirmando que o lar era o local apropriado à sua inserção social e o cuidado com a família, sua ocupação prioritária. Críticas ácidas às demandas femininas estavam presentes também em peças teatrais, crônicas, caricaturas e em diversas matérias na imprensa, que, inclusive, ridicularizavam as militantes. (SOIHET, 2013, p.219.).

A chegada de Bertha Lutz quebrou um pouco a lógica estabelecida, pois ela, mulher, graduada em Biologia em uma das mais renomadas universidades do mundo e ainda aprovada em primeiro lugar em concurso público disputando com homens, colocou em questão a ideia de que as mulheres eram inferiores intelectualmente em relação aos homens. Lutz iniciou uma campanha pela emancipação intelectual feminina no Brasil, que se caracterizou pela demanda de acesso aos cursos superiores e pela participação política, através do voto e da possibilidade de representação feminina no Congresso. Ela conseguiu articular um número grande de mulheres através de associações em todo o país e, por causa de seu discurso de tom mais moderado conquistou maior popularidade e respeito de políticos, autoridades educacionais e da imprensa e da sociedade como um todo. É associada ao feminismo chamado *tático*, diferente do praticado por outras feministas como Maria Lacerda de Moura<sup>79</sup>, que eram mais diretas ao assumir bandeiras como a do amor livre, a do controle de natalidade — controle sobre o próprio corpo — e apoiavam abertamente as lutas anarquistas e comunistas bastante presentes no movimento operário do período. (SOIHET, 2013, p.219-220.).

Bertha Lutz representa um importante marco no feminismo nacional pelo próprio caráter menos combativo, diferente dos feminismos da Inglaterra ou Estados Unidos que

<sup>78</sup> Ambas moveram processo jurídico para poder assumir seus cargos. (SOIHET, 2013, p.234.).

<sup>79</sup> Bertha Lutz aliou-se à Maria Lacerda de Moura em 1920 para a criação da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, entidade que se configurava como grupo de estudos diferente dos grupos cristãos filantrópicos. A parceria, no entanto, durou pouco, sendo rompida pela incompatibilidade de prioridades. Maria Lacerda de Moura não acreditava que o voto e a representação política deveriam ser prioridade pois estavam ligados a uma parcela pequena da população, a das mulheres cultas e, na maioria dos casos, de classes abastadas.

chegavam ao Brasil. Com seu feminismo tático ela conseguiu maior visibilidade e penetração nos meios de decisão, muitas vezes por vias indiretas como o convencimento de parlamentares ou de esposas de parlamentares que encampavam sua luta. Contudo, mesmo tendo um discurso mais moderado, ela conseguiu pautar não só a necessidade de a mulher trabalhar fora e conquistar sua independência e autonomia financeira (com o argumento de que isso seria um benefício para toda a nação), como também a necessidade de melhoria nas condições de trabalho das que já trabalhavam como, por exemplo, a proposta de redução para as mulheres do comércio<sup>80</sup> de 13 e 14 horas para 8 horas, que obteve sucesso em 1922. No balanço geral do movimento feminista da primeira metade do século XX no Brasil, há muitas figuras importantes, mas Bertha Lutz é uma das que se destaca por ter conseguido entrar nos espaços decisórios e levar muitas demandas ao público geral. Esse movimento, contudo, além de não ter abordado questões sobre a liberdade do corpo e do sexo da mulher de forma contundente, pois, na época isso era considerado tabu e *assuntos para serem tratados na intimidade*, não confrontou tampouco o patriarcado e o capitalismo enquanto sistemas de opressão e exploração responsáveis pela subordinação, desvalorização e subjugação das mulheres e nem o racismo estrutural, até hoje presente em nossa sociedade.

No final da década de 1940 e início da década de 1950, muitas mulheres de diferentes classes sociais começaram a se agrupar em bairros, nas comunidades, com demandas por melhorias locais, mais creches, mais postos de saúde, denúncias de violências e desaparecimento de crianças. Eram os movimentos contra a carestia e a criação dos clubes de mães. (CISNE, 2014a, p.135.).

Foi também notável a participação das mulheres no debate feminista travado durante o governo militar entre 1964-1985, que apesar de ter causado um silenciamento dos movimentos sociais por seu caráter repressivo violento de cassação e extermínio, não intimidou o debate sobre a liberação das mulheres. Ou seja, as movimentações das mulheres que questionavam o governo militar e as consequências políticas para o Brasil estavam sendo perseguidas, mas outras movimentações (especialmente as liberais cujo debate central era a sexualidade feminina e o direito de controle sobre o próprio corpo) conseguiram se manter em atividade<sup>81</sup>. Elas passaram a se organizar em grupos de estudo, ou como chamado na época, de

---

<sup>80</sup> Demanda presente nos discursos desde 1917 pela influência da Revolução Russa.

<sup>81</sup> Nesse período muitas organizações oficiais foram dissolvidas e encerraram suas atividades por causa da perseguição política, como por exemplo a Liga Feminina do Estado da Guanabara, criada em 1960 na Associação Brasileira de Imprensa. A Liga caracterizava-se pelo movimento de mulheres por maior justiça social e econômica. Elas se juntavam para estudar os preços abusivos no mercado e faziam ampla divulgação popular.

*consciência* ou de *reflexão*, nos quais se reuniam para falar sobre a opressão masculina detectada sob diversas formas, sobre suas experiências sexuais, permitindo-se, pela primeira vez, assumirem-se publicamente como pessoas desejantes, com apetite e interesse sexual e domínio sobre o próprio corpo e as próprias escolhas. Reuniam-se para ler *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, que passou a ser amplamente divulgado entre as mulheres não só no Brasil. Havia o compromisso entre as participantes (era exclusivo para mulheres) de agregar outras mulheres em uma espécie de corrente, de forma que ao atingir um número superior ao de 24 pessoas o grupo se dividia, formando novos grupos<sup>82</sup>. Era a *Segunda Onda Feminista* no contexto nacional. Esses grupos foram atuantes durante praticamente toda a década de 1970; muitos deles não se definiam feministas e sim pela *liberação* das mulheres. Mas alguns, como o *Grupo de Conscientização Feminista* de São Paulo que atuou ativamente até 1975 com partidos políticos opositores à ditadura, assumiam explicitamente sua bandeira feminista. Participaram desse grupo: Maria Odila Leite da Silva Dias, Beth Mendes, Albertina Costa, Marta Suplicy entre outras (PEDRO, 2013, p.242).

Mirla Cisne enfatiza a participação das feministas contra a ditadura militar. Estas foram “fortes protagonistas do movimento pela anistia e sua grande maioria identificada com o campo da esquerda brasileira” (2014a, p.136). Nesse sentido, a autora destaca o grupo *Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris* que durou de 1975 a 1979 e era formado principalmente por mulheres exiladas na França que se identificavam com a “luta de classe e de um trabalho interno de grupo de reflexão no melhor estilo do feminismo europeu” (PINTO apud CISNE, 2014, p.137.). Essas feministas, diferente da maioria dos grupos de conscientização brasileiros, viam que a opressão feminina estava diretamente vinculada à luta de classes e contra o racismo. Elas enviavam material político e teórico que circulavam em Paris para o Brasil e, a partir principalmente desse movimento, começou a surgir no país um movimento feminista declaradamente socialista e anticapitalista.

Nesse momento, por um lado, seguindo a tendência mundial, a discussão mais forte e que tinha mais visibilidade entre as mulheres girava mais em torno da sexualidade e do corpo da mulher do que da necessidade de participação pública, uma vez que, supostamente, esta já estava encaminhada. Por outro, os questionamentos sobre os modelos de mulheres e de feminismos colonialistas também ganharam espaço.

---

Também tiveram bastante participação das “movimentações sociais e políticas que antecederam o golpe de 1º de abril de 1964 em favor das reformas estruturais na sociedade brasileira, entre elas a reforma agrária.” (SOIHET, 2013, p.230.). Foi, no entanto, dissolvida no início do governo militar por representar ameaça a este.

<sup>82</sup> Nos mesmos moldes dos grupos estadunidenses e europeus mencionados no item 1.1 deste capítulo.

Para a incorporação das questões levantadas pelo feminismo no Brasil à academia, tão importante quanto o movimento encabeçado por Bertha Lutz (pela emancipação intelectual da mulher no Brasil, pelo voto e pela representação na política, pela remuneração igualitária pelo mesmo serviço prestado, pelo direito de trabalhar e de ser reconhecida como tão capaz quanto um homem) foram os movimentos feministas mais alinhados com a esquerda comunista e marxista. Também tiveram papel crucial a percepção da participação feminina no mundo social independente da luta feminista, assim como tudo o que foi produzido objetiva e simbolicamente durante a chamada *Segunda Onda*. Durante o período referente à *Segunda Onda Feminista* homem e mulher deixaram de ser entendidos a priori como categorias fixas para dar espaço à ideia de construção social e cultural no lugar de natureza, como também ocorreu nos movimentos nos países da Europa, dos Estados Unidos e de outros países da América Latina.

No caso da universidade brasileira, os estudos sobre as mulheres e sobre gênero tiveram início a partir do final da década de 1970 e início da década de 1980 e estavam bastante balizados nas teorias produzidas principalmente nos Estados Unidos. Também aqui, a primeira abordagem foi no sentido de denunciar as injustiças para com as mulheres e, ao mesmo tempo, trazer à tona histórias de mulheres excepcionais ou histórias compensatórias<sup>83</sup>. Em um segundo momento, buscou-se narrar histórias de mulheres comuns, que sempre estiveram presentes no fazer social e histórico mas tiveram suas vidas esquecidas e

---

<sup>83</sup> Quando falamos em história compensatória estamos nos referindo à ideia de compensar danos causados por uma prática, uma cultura específica. No caso das mulheres, por exemplo, a história compensatória, procura “consertar o erro” da tradição da produção teórica em história que ignorou a contribuição feminina no desenvolvimento da humanidade. Assim, ela busca referências femininas em todos os períodos e áreas da *História da Humanidade* para incluí-las no escopo referencial histórico. Ela não necessariamente discute as questões de gênero implicadas na exclusão, apenas *tenta corrigir o erro* da falta de *representatividade*, segundo a concepção de que a representatividade possibilita o modelo, o exemplo representado (no caso a mulher que antes não era representada dentro do cânone), tornando real sua existência. Gerda Lerner (1986) compara a história da humanidade a uma peça teatral na qual ambos os sexos deveriam ter papéis equivalentes em termos de importância, tanto na atuação como na escrita do roteiro, na direção da peça ou outros aspectos. Contudo, por muito tempo, essa peça foi dominada por homens que escreveram, escolheram e ditaram as regras deixando as mulheres em papéis secundários. Em sua analogia, Lerner diz que quando as mulheres começaram a perceber que seus papéis não eram equivalentes em importância aos dos homens, elas passaram a requerer os de maior prestígio e em certo momento alcançaram-nos dentro das perspectivas masculinas. Uma vez estando nos cargos de poder, dentro das referências masculinas, elas passaram a reproduzir essas mesmas diferenças. É assim que Lerner explica o que é a *história compensatória*: “Olhando para o registro histórico da sociedade como se ele fosse uma peça, percebemos que a história das performances durante milhares de anos foi registrada apenas por homens e escrita de acordo com suas palavras. Sua atenção se direcionou principalmente aos homens. Não me surpreende que eles não tenham percebido todas as ações das mulheres. Finalmente, nos últimos 50 anos, algumas mulheres adquiriram a formação necessária para escrever os roteiros da companhia. À medida que elas escreviam, elas começaram a prestar mais atenção no que mulheres estavam fazendo. No entanto, elas foram bem formadas por seus professores, então, elas também acharam que o que homens estavam fazendo era mais importante e, no seu desejo de melhorar o papel das mulheres no passado, elas buscaram mulheres que fizeram o mesmo que homens. Assim nasceu a história compensatória.” (LERNER, 1990, p.31.).



apagadas. É importante ressaltar que grande parte desses estudos acadêmicos foram possíveis porque a universidade foi ocupada pelos intelectuais militantes da década de 1970 contra a ditadura e/ou pró-feminismo:

Os estudos universitários tornaram-se, desde o início dos anos oitenta, um lugar privilegiado daquelas pessoas que, desde os anos sessenta e, especialmente, nos anos setenta, militaram nos diversos movimentos sociais que se constituíram no Brasil, fossem eles de luta contra a ditadura, por uma sociedade socialista ou pelo feminismo. (PEDRO, 2005, p.171.).<sup>84</sup>

No referido texto, Joana Maria Pedro salienta a importância de instituições que financiaram pesquisas na área desde a década de 1970 como, por exemplo a Fundação Getúlio Vargas, e aponta como os estudos de gênero entraram no campo de estudos das universidades, de organizações não governamentais (ONGs) e do próprio governo pós-ditadura. As mudanças ocorreram sob olhares desconfiados de feministas que viam no campo e na teoria de gênero uma posição despolitizada do problema das mulheres, e ainda viam a participação de suas colegas nos espaços institucionais quase como uma traição aos ideais de igualdade que defendiam. Os espaços institucionais dialogavam dentro de lógicas patriarcais, capitalistas e liberais, não sendo possível, na visão daquelas feministas, uma atuação feminista legítima que seria a de transformação dos espaços institucionais ou das lógicas produtivas de todo o sistema capitalista (PEDRO, 2005, p.174.).

A partir, portanto, da década de 1980, a quantidade e variedade em estudos de gênero, história das mulheres e estudos feministas, só vêm crescendo e transformando outros campos de conhecimento.

No Brasil, os estudos pós-coloniais e descoloniais chegaram à academia a partir da década de 1990, assim como ocorreu em outros países da América Latina e do Caribe. Já os estudos feministas ou em História das Mulheres a partir do final da década de 1970, tendo se firmado porém na década de 1980, no marco do processo de abertura política pós-Ditadura Militar (PEDRO, 2005). O primeiro núcleo feminista criado em universidade brasileira foi o NEM – Núcleo de Estudos da Mulher, em 1980, na Universidade Pontifícia do Rio de Janeiro, por iniciativa da pesquisadora Fanny Tabak. Em seguida, outros núcleos foram criados em outras universidades no país, como o NEDIM – Núcleo de Estudos, Documentação e

---

<sup>84</sup> No texto *Feminismo e gênero na universidade: trajetórias e tensões da militância* (2005), Joana Maria Pedro relata diversas trajetórias de mulheres feministas que passaram por partidos políticos e por grupos de estudo sobre mulheres na universidade durante a década de 1980 e que, posteriormente, assumiram cargos nas universidades, em ONGs ou no governo que lhes permitiu continuar atuando como militantes feministas. Neste texto a autora lista uma série de grupos de estudos e núcleos espalhados pelas universidades no Brasil que se propunham a estudar a situação da mulher. (PEDRO, 2005, p. 172)

Informação sobre a Mulher, na UFCE, (1981); o NEIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, UFBA (1981). Seguiram-se em 1984 mais três grupos: o da UFRGS, o da UFSC e o da UFMG. (COSTA e SARDENBERG, 2014, p.2-3.).

Na década de 1990, ocorre a explosão de núcleos e grupos de pesquisa nas universidades federais e estaduais brasileiras. As pesquisadoras Ana Alice Costa e Cecília M. B. Sardenberg (2014) salientam que a partir dessa década o termo “mulher” foi substituído por “gênero”. Como já apontamos no item “1.3” deste capítulo, a substituição do termo “Mulher” por “Gênero”, como nos mostrou Joan Scott, dá-se por um *lady* pela busca por maior legitimidade (uma vez que “mulher” enquanto foco de estudo parece ser menos aceito na academia e ter menos prestígio), e, por outro, cria novos mecanismos de invisibilização das lutas das mulheres. Costa e Sardenberg (2014) enfatizam o caráter militante e acadêmico dos núcleos e grupos feministas de estudos sobre a mulher nas universidades brasileiras da década de 1980. Eles não tinham e continuam não tendo uma atuação apenas acadêmica, mas geralmente as pesquisadoras e os pesquisadores envolvidos nesses núcleos atuam em lutas sociais pela emancipação feminina, o que deixou de ser uma característica dos núcleos e grupos de estudos de gênero na década de 1990:

A consequência imediata foi o distanciamento entre os núcleos que se tornaram essencialmente acadêmicos e a militância, criando, assim, barreiras no processo de retroalimentação dessas duas instâncias. Houve, inclusive, determinados momentos em que a vinculação com a militância feminista e, até mesmo, a manutenção das chamadas atividades de extensão, isto é, de assessoria, capacitação e articulação com mulheres dos setores populares, por parte de alguns núcleos, passaram a ser motivos de críticas e acusações de pouca seriedade acadêmica. Lamentavelmente, essas críticas já não eram mais oriundas dos chamados “setores conservadores da academia”, mas sim das genéricas. (COSTA & SARDENBERG, 2014, p.7.).

É a partir dos anos 2000, com o aprofundamento e a “popularização”<sup>85</sup> dos estudos pós-coloniais e decoloniais na academia, que os feminismos decoloniais começam, timidamente, a serem incorporados em nossos estudos. Eles, porém, já estavam sendo “praticados” nas ruas, muitas vezes sem a noção de que eram “decoloniais”, mas com práticas que ao mesmo tempo em que questionavam “a sujeita universal” dos feminismos

---

<sup>85</sup> Coloco “popularização” entre aspas por ter consciência de que os estudos pós-coloniais não se popularizaram a ponto de serem amplamente conhecidos e/ ou adotados no âmbito acadêmico nacional. Houve maior inserção desses estudos, mas ainda este se caracterizam ainda como marginais às disciplinas do eixo central na História, Sociologia, Ciências Sociais e outras áreas de conhecimento.

hegemônicos, exigiam reconhecimento das diversidades, fossem elas de raça, etnia, geopolítica, de sexualidade e tantas outras ou todas elas juntas, de forma interseccional.<sup>86</sup>

Esses movimentos, assim como os movimentos declaradamente marxistas e/ou anticapitalistas são vistos nas Marchas das Mulheres, nas Marchas das Mulheres Negras, nas Marchas das Vadias bem como nos Fórum Sociais Mundiais que tiveram início em 2001, organizados por movimentos sociais e OGNs contra o modelo desenvolvimentista do mundo, tendo como um dos grandes símbolos a ser combatido o Fórum Econômico Mundial de Davos. (MATOS, 2010; JUNQUEIRA & GONÇALVES, 2011; CERAGATTI et al, 2015; LEMOS, 2015.). Como demonstra Marlize Matos em “Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do Sul Global?” (2010), a partir dos anos 2000 os movimentos feministas na América Latina e, portanto, também no Brasil, ficaram mais heterogêneos. Viu-se isso tanto nos grupos e núcleos acadêmicos feministas e de estudos de gênero como nos movimentos sociais que se multiplicaram em movimentos específicos, desde os Sem Terra (que agrupa pessoas do campo sem terra em todo o território brasileiro por redistribuição das terras) a pequenas organizações de mulheres indígenas, negras, lésbicas ou de outros segmentos.

Ao mesmo tempo que os feminismos ficaram mais heterogêneos com muitos grupos com pautas próprias a partir dos anos 2000, também se viu a reorganização de grandes massas nas ruas, como as marchas já citadas. Além disso, tiveram inserção no campo institucional dos governos dos países, nos quais as mulheres se inseriram e formaram organizações para promover melhorias nas vidas das mulheres através de programas sociais e leis. (MATOS, 2010; COSTA & SARDENBERG, 2014.).

## 1.5 Feminismo Marxista Materialista

“Seja por erro ou por ignorância, estamos dispostos a crer que tudo o que nos rodeia deve permanecer imutável, enquanto tudo o mais muda. *Sempre foi assim e assim sempre será.* Esta afirmação é um erro profundo” (KOLLONTAI, 1920, p. 2, grifo da autora.).

---

<sup>86</sup> Em sua dissertação de mestrado, “Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise auto-etnográfica da cisgeneridade como normatividade”, Viviane Vergueiro (2015) propõe uma ampliação da categoria “decolonial” para “decolonial interseccional”, a fim de refletir sua própria etnografia trans. A autora entende que sendo ela trans, travesti, baiana e negra, sua luta não se dá somente pelo reconhecimento de sua identidade de gênero ou sexualidade, mas com todas essas categorias juntas, atravessando-se em um modo contínuo.

Como o próprio nome sugere, o feminismo marxista materialista articula o marxismo materialista como base epistemológica ao feminismo. Mesmo percebendo a dificuldade em abordar o campo artístico, propondo-me a fazer análise de produtos musicais e, portanto, necessariamente a partir de uma subjetividade trazida pelo discurso e pela linguagem, afirmo minha identificação com esta corrente do feminismo que se pauta mais na materialidade real, buscando entendimento da totalidade do que das subjetividades de narrativas individuais e fragmentadas<sup>87</sup>.

Assim como outras correntes feministas, o feminismo marxista materialista não tem barreiras fixas e intransponíveis. A aproximação com algumas outras correntes feministas é evidente, especialmente com as que articulam outras opressões sofridas pelas mulheres para além da masculina, como as de “raça” e, evidentemente, a de classe. A meu ver, entendo que esta corrente (marxista materialista) engloba, por exemplo, lutas importantes apontadas pelo feminismo decolonial e pelo feminismo negro, não sendo possível dissociar “raça” das opressões em torno das mulheres e de classe, que não só garantem a possibilidade de maior exploração no sistema capitalista, como se relacionam com esse sistema de forma estruturante, sendo que o processo de colonização foi essencial para a estipulação dessas diferenças e hierarquias que continuam em curso e bem estabelecidos nos dias atuais. Significa que entendo que a luta travada pelo debate decolonial é essencial para a ruptura com o sistema capitalista-patriarcal, pois é a partir dessas vozes marginais que são as mais oprimidas e exploradas, que podemos ter a dimensão real das consequências devastadoras desse sistema.

Em linhas gerais o feminismo marxista materialista reconhece que as mulheres são oprimidas e têm-no sido em diversas sociedades sob diferentes sistemas sociais, econômicos

---

<sup>87</sup> A ideia de *totalidade* é importante no pensamento marxista que compreende que: “a sociedade não consiste de indivíduos, mas expressa a soma de relações nas quais se encontram os indivíduos” (CASTRO, 2000, p.101.). A partir da abordagem de Lukács (1949), é possível entender o conceito de “totalidade” em Marx estruturada em três pontos principais, tendo como característica a relação entre *partes totalizantes* contraditórias, estabelecidas em um tempo histórico específico. Significa dizer que é “um complexo geral estruturado e historicamente determinado” (BOTTOMORE, 1988, p.596.). Nas palavras de Lukács: “A concepção dialético-materialista de totalidade significa, primeiro, a unidade concreta de contradições que interagem (...), segundo a relatividade sistemática de toda a totalidade tanto no sentido ascendente quanto no descendente (o que significa que toda totalidade é feita de totalidades a ela subordinadas, e também que a totalidade em questão é, ao mesmo tempo, sobredeterminada por totalidades de complexidade superior...) e, terceiro, a relatividade histórica de toda totalidade, ou seja que o caráter de totalidade de toda totalidade é mutável, desintegrável e limitado a um período histórico concreto e determinado” (LUKÁCS, 1948, p.12 em BOTTOMORE, 1988, p.596.). Assim, a ideia de totalidade no pensamento marxista pressupõe a dinamicidade das relações históricas pensadas em macroestruturas e microestruturas em relações contraditórias, mas possíveis de serem interpretadas historicamente como compondo um “todo” social contextualizado historicamente, ou seja, passível de generalizações naquele contexto específico.

ou culturais e em tempos distintos também. Essa opressão caracteriza-se como o sistema patriarcal, que atinge a todas as mulheres. Contudo, as feministas dessa corrente também entendem que no mundo capitalista em que vivemos, algumas classes de mulheres são oprimidas, exploradas e têm suas vidas apropriadas, sendo que outras classes de mulheres se colocam no lugar de quem explora e se apropriam de mulheres e de homens subalternizados e subalternizados. Além das relações de exploração que são praticadas por e entre mulheres, as relações de opressão patriarcal também são reproduzidas, se pensarmos nas dinâmicas internas de grupos “raciais” ou de classes como a classe trabalhadora ou a classe burguesa. Significa perceber a heterogeneidade desses grupos ou classes, entendidas muitas vezes como homogêneos a partir dos conceitos de *identidade*, por exemplo, ou de *ideologia*.

A partir do final da década de 1970 e início da década de 1980, com o surgimento da Terceira Onda do Feminismo (que, como vimos, caracterizou-se pelas abordagens mais acadêmicas que enfocavam os estudos de gênero, retirando as mulheres do foco central), dá-se início a discursos que se distanciam de pautas chamadas totalizantes da sociedade em prol de uma agenda em torno de individualidades e das narrativas pós-modernas, partindo de um entendimento da impossibilidade de apreensão da totalidade. Os estudos pós-estruturalistas e pós-modernos, têm, em linhas gerais, focado em processos de desconstrução de normas e de valorização das subjetividades, demonstrando como esses processos atuam nas formações identitárias e naturalizam normas e padrões que são, na realidade, construtos culturais e sociais e, que, portanto, reproduzem preconceitos responsáveis, pela opressão patriarcal, entre outras.

Essa constatação é certa, contudo é insuficiente para o entendimento geral da sociedade e, portanto, de sua transformação radical. Entender que os mecanismos de reprodução do patriarcado também operam na linguagem e nos construtos subjetivos culturais é indispensável para o combate a esses processos, mas não é suficiente para minar a exploração das classe oprimidas e exploradas ao mesmo tempo (que são em sua maioria “racializadas” e como têm demonstrado diversos estudos, composta em grande parte por mulheres), pois esse processo não depende da consciência individual das pessoas que exploram e sim de toda a estrutura social e econômica histórica, baseada na exploração e apropriação em uma sociedade dividida em classes hierarquizadas. Como afirma Cinthia Arruzza (2015, p. 3): “são questões que atravessam toda a sociedade, fundamentalmente reproduzidas através de mecanismos que não podem ser explicados no nível individual”.

No feminismo marxista materialista o conceito de *sistema patriarcal* é central, ao lado de conceitos elaborados pela teoria marxista materialista como a ideia de *totalidade*, *ser social*, de *sociedade de classes*, *consciência*, *ideologia*, *alienação* e *liberdade*. A contribuição das feministas ao escopo teórico e prático marxista materialista está, fundamentalmente, em elucidar as relações contraditórias que são reproduzidas internamente nas classes e externamente a elas, pautadas numa relação *consustancial* pelo sistema patriarcal e de classes e também pelo “racismo”<sup>88</sup>.

Para entender a relação *consustancial* entre sexo (que inclui sexualidade), classe e raça é necessário perceber a relação entre patriarcado e capitalismo<sup>89</sup>, concebendo que o patriarcado se expressa de maneiras diferentes nos contextos históricos e sociais distintos. Apesar de ter sido identificado em outras sociedades sob outros regimes políticos e econômicos, para além do sistema capitalista, o patriarcado, como enfatiza Heleieth Saffioti (2004, p.41), não é a-histórico. Para Saffioti, a associação do patriarcado ao capitalismo é vista pelo fenómeno *dominação-exploração*, que seria *um* fenómeno apenas, com “duas faces” (2004, p.42). Significa dizer que os mecanismos de dominação pressupõem exploração e vice-versa.

Assim, a pesquisadora concebe o Patriarcado como estruturante em relação ao modo de produção e reprodução no capitalismo. O argumento de que a partir da re-revolução burguesa e do desenvolvimento do capitalismo as mulheres ascenderam socialmente à possibilidade de se constituírem enquanto grupo independente financeiramente do homem e isso lhes garantiu a possibilidade de autonomia (financeira, em relação ao casamento, à maternidade e outros) é colocado em xeque quando confrontado com dados sobre a situação das mulheres no mundo capitalista e globalizado. A conquista dessa autonomia foi de fato para poucas mulheres, sendo que a maioria se viu obrigada a entrar no mundo do trabalho, sem formação e em um sistema em que as mulheres são consideradas inferiores e portanto menos valorizadas,

---

<sup>88</sup> O Termo *consustancialidade* tem sido empregado majoritariamente pela corrente feminista marxista e feminista socialista de tradição francesa, tendo sido elaborado no final da década de 1970 por Danièle Kergoat (HIRATA, 2014, p.63.). Ele se aproxima do termo *interseccionalidade* desenvolvido por Kimberlé Crenshaw mais ou menos no mesmo período, propoem a intersecção entre sexo e “raça”. Para Hirata (2014, p.63) tanto o termo *interseccionalidade* como o termo *consustancial* operam na “não hierarquização das formas de opressão”, contudo terão implicações e consequências teóricas e militantes distintas, uma vez que o primeiro prioriza a relação do patriarcado com “raça” e o segundo, com classe.

<sup>89</sup> Capitalismo é um sistema econômico e social (de produção) baseado na exploração do trabalho (mão-de-obra) com auxílio crescente de tecnologia com intuito de gerar *mais-valia*. Na concepção tradicional de capitalismo entende-se trabalho como trabalho assalariado, contudo, a partir da contribuição feminista ao pensamento sobre o sistema capitalista a concepção de trabalho é ampliada, incluindo o trabalho não-remunerado e o trabalho precarizado.

resultando em salários mais baixos do que os dos homens, maior exploração (jornadas de trabalho mais longas), menos oportunidades em se tratando de carreiras prestigiadas e sem direitos garantidos (trabalho precarizado<sup>90</sup>) (SAFFIOTI, 1976; FALQUET, 2016; CISNE, 2014.). Sobre isso Saffioti afirma:

O patriarcado, em presença de - na verdade enovelado com - classes sociais e racismo, apresenta então não apenas uma hierarquia entre as categorias de sexo; traz em seu bojo uma contradição de interesses. Isto é a preservação do *status quo* consulta o interesse dos homens, ao passo que transformações no sentido da igualdade social entre homens e mulheres respondem às aspirações femininas. Não há, pois, possibilidade de se considerarem os interesses das duas categorias como apenas conflitantes. São, com efeito, contraditórios. Em outras palavras, não basta que uma parte das mulheres ocupe posições econômicas, políticas, religiosas etc. tradicionalmente reservadas aos homens. Como já se afirmou, qualquer que seja a profundidade da dominação-exploração das mulheres pelos homens, a natureza do patriarcado continua a mesma. (SAFFIOTI, 2004, p.106-107.).

Em “Considerações sobre gênero: reabrindo o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo” (2015), Cinzia Arruzza aponta três principais teses sobre a relação do patriarcado com o capitalismo. A primeira caracteriza-se como “teoria dos sistemas duplos ou triplos”, em que se considera a opressão patriarcal e de “raça” autônomas, mas relacionáveis com o sistema capitalista. Assim, o capitalismo é visto como um sistema econômico que é articulado por sistemas de opressão (patriarcado e racismo) ao mesmo tempo que os modifica em uma relação de interação (2015, p.37.). A segunda tese, chamada pela autora de “capitalismo independente”, considera que as relações de opressão patriarcal não se estabelecem de forma estruturante ou interativa determinante com o capitalismo, e que, portanto, seria possível superar o sistema patriarcal no sistema capitalista. Essa tese estabelece que de forma estratégica o capitalismo se aproveita do sistema patriarcal mas não depende dele. Um argumento utilizado pelas feministas que defendem essa teoria é que foi apenas no sistema capitalista que as mulheres conseguiram alcançar níveis nunca antes imaginados de emancipação, tornando-se líderes em diversas áreas e carreiras e “livres” para conduzirem suas vidas como acharem melhor. Essa tese, esclarece Arruzza, é controversa em seu interior e mesmo as teóricas que a assumem percebem que apesar de considerarem a possibilidade da emancipação feminina no sistema capitalista, a história tem mostrado que isso não tem ocorrido para todas as mulheres. Ainda, que, para aquelas mulheres que têm alcançado alguma “liberdade”, outros problemas relacionados à opressão patriarcal têm ocupado suas vidas. A terceira tese trazida por Arruzza, (com a qual a autora diz se identificar) é chamada

---

<sup>90</sup> Jules Falquet (2016) propõe “trabalho desvalorizado” compreendendo o trabalho precarizado, o trabalho não remunerado e o trabalho invisível praticado pelas mulheres.

por ela de: “tese unitária”. Essa tese considera que patriarcado e capitalismo não podem ser separados e analisados autonomamente, mas que são, como afirma Saffioti, “duas faces do mesmo fenômeno”. Significa que, a partir dessa concepção, o capitalismo é compreendido “não como um conjunto de leis puramente econômicas, mas antes como uma complexa e articulada ordem social, uma ordem que tem seu núcleo constituído de relações de exploração, dominação e alienação” (ARRUZZA, 2015, p.38.). Para desenvolver sua análise das principais teorias sobre a relação entre patriarcado e capitalismo, Arruzza propõe uma definição do patriarcado como um:

sistema de relações, tanto materiais como culturais, de dominação e exploração das mulheres por homens. Este é um sistema com sua própria lógica, que é ao mesmo tempo maleável a mudanças históricas, em uma relação de continuidade com o capitalismo. (2015, p.39.).

A partir dessa definição fica evidente a existência de um/a “explorador/a” e um/a “explorado/a” que serão classificados como classes antagônicas. Arruzza argumenta que a relação de dominação dos homens sobre as mulheres não se caracteriza como de classes antagônicas, ou seja, que não existe uma classe unificada de mulheres e outra de homens, pois isso presumiria que mulheres (mesmo sendo de classes sociais distintas e sendo umas exploradas no trabalho por outras) poderiam se unir contra a classe dos homens, contra a “exploração de gênero”. Como já demonstraram as feministas negras e decoloniais, não existe uma pauta unificada feminina que possibilite a união de todas as mulheres. No caso trazido por Arruzza a causa principal para a impossibilidade de uma união de todas as mulheres enquanto classe é que as mulheres também estão divididas em classes sociais distintas, sendo umas pertencentes à classe que explora e outras pertencentes à classe que é explorada (lembrando que a relação de exploração pressupõe processo de dominação e opressão necessariamente).

Para Arruzza essa classificação de mulheres e homens enquanto classe é incorreta, o que não invalida a constatação dos esquemas de opressão e dominação da mulher pelo homem. Esses esquemas de opressão e dominação são associados (segundo a pesquisadora) fundamentalmente ao caráter privatizado do trabalho do cuidado, fazendo com que a mulher trabalhe mais e para o homem, e que o homem trabalhe menos e usufrua do trabalho da mulher, mas não gerando uma “apropriação de um excedente” (ARRUZZA, 2015, p.42). Para Colette Guillaumin (em FALQUET, 2016, p.39), essa condição dos homens que lhes permite e garante usufruir do cuidado dispensado por mulheres de forma legitimada se caracteriza como *apropriação*. Ela não classifica como “apropriação de um excedente”, e sim do trabalho



e da vida das mulheres. É aquilo que ela chama de *privilégio institucionalizado fundamental* ou a *apropriação* “pela carga física dos membros do grupo”. Esse privilégio

“lhes permite (aos homens) ao mesmo tempo descarregar-se de todo o trabalho de cuidado com o outro e contar eles próprios com tais cuidados, mesmo quando jovens e em plena saúde – cuidado que lhes é dispensado inclusive por mulheres mais velhas, mais pobres e doentes (sobretudo sua mãe)” (FALQUET, 2016, p.39.).

Arruzza argumenta que o sistema capitalista recriou as relações na família e de produção e que nesse processo os mecanismos de dominação e opressão de gênero também foram modificados, constituindo-se como um patriarcado específico do sistema capitalista.<sup>91</sup> Nesse sentido, para a autora, não é possível pensar em patriarcado e capitalismo como sistemas autônomos que interagem entre si. O capitalismo se estabelece, recriando relações sociais em torno da noção de trabalho e recria as relações patriarcais que são fundamentais para o estabelecimento dessas novas relações sociais estabelecidas no sistema capitalista. Essa ideia dialoga diretamente com a noção de patriarcado desenvolvida por Heleieth Saffioti e

---

<sup>91</sup> A noção de que o sistema capitalista instaurado através da revolução burguesa reconfigurou as relações sociais estabelecendo novas concepções de trabalho e de família já havia sido desenvolvida por Marx e Engels (especialmente Engels em “A origem da família e da propriedade privada e do Estado”) e por teóricas da revolução russa, no início do século XX. Neste período os movimentos comunistas que apareciam em diversas localidades do mundo, com destaque para a Rússia e Alemanha, tinham como líderes mulheres que sublinhavam como a posição da mulher na sociedade burguesa capitalista havia mudado, tendo mudado também as configurações familiares e a concepção de trabalho. Alexandra Kollontai aponta as contradições para a vida doméstica trazida pelo sistema capitalista. Por um lado, a produção de produtos deixa de ser realizada no ambiente doméstico, nas chamadas *proto-indústrias* (como salientou Hobsbawm, 2008) obrigando as mulheres a trabalharem como assalariadas nas indústrias e acumulando a tarefa de ganhar dinheiro (mínimo, vale dizer) e continuar realizando os trabalhos invisíveis e não remunerados domésticos (caracterizando a dupla ou tripla jornada de trabalho). Por outro, os valores burgueses enfatizam o estereótipo da *mãe* e da *esposa* como ideal feminino, sendo esta caracterizada principalmente por suas atribuições do cuidado. Kollontai expressa a necessidade de aceitação das novas configurações familiares resultantes do sistema capitalista, que podem ser positivas para a mulher (especialmente pela possibilidade de autonomia financeira, a qual pode concretizar outras autonomias sendo o divórcio uma consequência direta e positiva), mas coloca as contradições que operam no sentido de tornar a vida das mulheres mais penosa do que antes, pela falta de estrutura social (tanto em termos de valores simbólicos – como os ideais de feminilidade –, como de estrutura real para a garantia de manutenção e reprodução da vida, como o oferecimento pelo estado, de creches, escolas, enfermarias e postos de saúde, restaurantes e lavanderias públicos, que desobrigassem as mulheres desses afazeres) (KOLLONTAI, 1920 [2002]). Nesse texto fica claro que a concepção de trabalho transcende a ideia de trabalho remunerado e é responsável, por exemplo, pela criação de bens materiais – como as condições de manutenção e reprodução da vida (comida, roupa lavada, casa limpa e arrumada e outros) como de bens simbólicos (especialmente em relação aos cuidados que garantem a saúde e a formação de valores e outros). É importante lembrar que apesar de terem sido acusados de terem invisibilizado o problema da mulher e do patriarcado no capitalismo, Marx e Engels, especialmente Engels, abordaram a condição da mulher como sendo subordinada ao homem numa sociedade pautada na ideia de propriedade privada e venda de mão de obra, fazendo com que o trabalho tradicional da mulher (não remunerado) perdesse completamente seu valor, e, conseqüentemente a mulher o seu (ENGELS, 1987, p.182-183.).

com o conceito de apropriação desenvolvido por Collete Guillaumin e utilizado pelas feministas materialistas como Jules Falquet e Mirla Cisne.<sup>92</sup>

É, portanto, a partir da ideia de que o patriarcado é parte estruturante do sistema capitalista sendo que se aprofunda no sistema neoliberal globalizado (FALQUET, 2016), que procuramos entender como isso ocorre e se manifesta no campo da música experimental brasileira a partir de algumas iniciativas. Para tanto voltamos à percepção da existência de um/a “explorador/a” e um/a “explorado/a” na definição de patriarcado trazida por Arruzza. Como argumentado pela pesquisadora, a ideia de uma classe que explora e outra que é explorada não é possível de ser aplicada aos homens e às mulheres, pois, mesmo concebendo a opressão e a dominação masculina, não existe uma classe de mulheres ou uma classe de homens (pois as mulheres também podem explorar e exploram outras mulheres). Contudo, se pensarmos na macroestrutura social capitalista é evidente a existência de classes, havendo, de forma simplificada e fundamentalmente duas classes: a dos/as detentores/as do meio de produção e a dos/as trabalhadores/as que vendem sua força de trabalho.

Cisne (2014) aponta que as classes sociais na sociedade capitalista também não são homogêneas. Não existe uma classe trabalhadora ou uma classe burguesa homogêneas. Elas são constituídas também por lutas e hierarquias internas pois são compostas por seres sociais. Assim, as relações sociais de sexo e de “raça” também integram a classe trabalhadora e, numa relação, *consustancial*, possibilitam que as mulheres negras e pobres sejam as mais oprimidas e exploradas no sistema capitalista, sendo que essa relação cresce no mundo globalizado, ampliando a categoria do trabalho precarizado praticado por mulheres migrantes de países *em desenvolvimento* e/ou *do terceiro mundo* em países ricos. Essa afirmação vem sendo comprovada em inúmeros estudos (qualitativos e quantitativos) sobre a remuneração e a precarização do trabalho, em que as mulheres negras, “racializadas” e/ou pobres protagonizam a parcela social que exerce os trabalhos mais mal-remunerados, mais

---

<sup>92</sup> Arruzza (2015) considera que o conceito de *consustancialidade* desenvolvido por Danièle Kergoat se configura na “teoria dos sistemas duplos ou triplos” em sua classificação das principais correntes marxistas que procuraram entender a relação do patriarcado com o capitalismo. Contudo, a partir principalmente do trabalho de Jules Falquet e de Mirla Cisne, que se apoiam no conceito de *consustancialidade* e afirmam a condição estruturante do patriarcado no capitalismo, arrisco dizer que mesmo que Kergoat tenha pensado e teorizado a *consustancialidade* como um sistema que interage com o capitalismo, a utilização por teóricas e militantes atuais tem sido no sentido de estabelecer uma relação simbiótica entre ambos. A *consustancialidade*, portanto, deixa de ser algo autônomo, mas importante no estabelecimento do sistema exploratório capitalista para ser mesmo parte integrante desse sistema.

precarizados e em piores condições. (FALQUET, 2016; CISNE, 2014, p.28-30; HIRATA, 2016/a e 2016/b.).

Cisne (2014, p.32) enfatiza ainda que as diferenças e desigualdades (relacionadas a sexo, incluindo sexualidade, “raça” e outros conceitos) ocorrem no interior de cada classe em concordância com o sistema econômico no qual reside em uma relação *consubstancial*, tanto no movimento de “produção como de reprodução da vida”, sendo, de fato, parte estrutural desse sistema:

A importância em se perceber a heterogeneidade da classe não está no reconhecimento das especificidades que nela existem. Trata-se de analisar, por exemplo, que as discriminações de sexo no trabalho não são uma especificidade das mulheres, mas “elementos fundamentais que estão na base da dominação da classe operária” (SOUZA-LOBO, 2011, p.79) (CISNE, 2014, p.26.).

A concepção de sistema econômico não se restringe à visão economicista e sim na noção de que a vida social no sistema capitalista é pautada pelo *valor* gerado na produção de bens materiais e simbólicos através do *trabalho* na produção e reprodução da vida<sup>93</sup>. Não são os bens em si (eles perdem seu valor de uso) que determinam as relações entre as pessoas e entre as pessoas e as instituições ou entre as instituições e as instituições, e sim o valor de troca atribuído a esses bens. O capitalismo “é um modo de produção e um sistema de relações sociais, com uma lógica identificável: de acordo com Marx, é um processo de valorização do valor”. (ARRUZZA, 2015, p. 42-43.). A ideia de trabalho e de produção de bens foi abordada pelas feministas socialistas e marxistas ainda no começo do século XX. Elas foram responsáveis pela classificação das atividades não remuneradas também como trabalho, como por exemplo as atividades que implicam o cuidado de crianças ou idosos ou *homens no geral* ou de manutenção e reprodução da vida, atividades essas exercidas majoritariamente por mulheres. Helena Hirata classifica especificamente esse tipo de trabalho como *trabalho do cuidado (care)*. (2016/a, 2016/b.).

Como apontado, as classes sociais são compostas por seres sociais caracterizados por não terem, necessariamente, *consciência* do contexto em que estão inseridos. Significa que

---

<sup>93</sup> Segundo Joana das Neves Calado, em linhas gerais, trabalho para Marx é sinônimo de trabalho abstrato. É o produto das relações numa sociedade mercantil e só tem “significância plena” nesse contexto. (CALADO, 2016, p.195.). E também que “sistema econômico” não se restringe à visão economicista. Como afirma Engels (sem data) em Cisne (2014, p.32): “Segundo a concepção materialista da história, o fator que, em *última instância*, determina a história é a produção e reprodução da vida real. Nem Marx nem eu afirmamos, uma vez sequer, algo mais do que isso. Se alguém o modifica, afirmando que o fato econômico é o *único* fato determinante, converte aquela tese numa frase vazia, abstrata e absurda (s/d., p.284; grifos do autor.).”

fazer parte de uma determinada classe social não garante o processo de *conscientização* de sua condição/situação de explorado/a e oprimido/a, por exemplo. Essa constatação é importante porque é a partir do processo de *conscientização* que a classe trabalhadora tem a possibilidade de lutar contra o sistema que a produz, sendo que o processo de “tomada de consciência” se dá a partir da condição vivida, ou seja, a partir da determinação de classe<sup>94</sup>. Sem o processo de conscientização da condição de explorada, a classe e os seres sociais que a constituem reproduzem a *ideologia* da classe dominante, que é a *ideologia* dominante. Aparecem dois conceitos importantes para a teoria marxista: *consciência de classe* e *ideologia*. Para Marx, o primeiro é produto de uma situação material de vida, ou seja, a consciência de classe só surge a partir da experiência vivida juntamente com o processo de reflexão. Assim, “não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (MARX, 2008, p.47 em CISNE, 2014, p.35.). Contudo, o ser social despojado do processo reflexivo reproduz os valores dominantes da classe dominante. Assim, para o surgimento da *consciência de classe* é necessário a inserção nessa classe – a qual determina um modo de vida que cria condições materiais de vivência de certas condições específicas àquele contexto histórico social – aliado a um processo ininterrupto de reflexão sobre esses processos e essas condições. Para Cisne:

A consciência é fruto social, resultante de um processo ininterrupto, ou seja, ela não é estanque, exatamente por ser social. (...). É importante ressaltar que a consciência não é apenas uma introjeção do mundo externo. O indivíduo ao “tomar consciência” projeta também sua reflexão sobre a sociedade, mediada pelas múltiplas relações que estabelece ao longo de sua trajetória. Não devemos, portanto, compreender a consciência como algo apenas subjetivo, tampouco apenas como uma introjeção do mundo objetivo, mas como uma síntese das relações estabelecidas entre o indivíduo e a sociedade. Nessa perspectiva, a consciência não é algo meramente individual ou exclusivamente subjetivo, posto que os indivíduos estabelecem no processo de formação da consciência relações com o mundo externo. (CISNE, 2014, p.37.)

Ainda, segundo Cisne, na tradição marxista o conceito de *ideologia* é considerado como “distorção do conhecimento” (KONDER, 2002, p.10, apud CISNE, 2014, p.39), um processo, e pode “ser executada por um sujeito movido por uma falsa consciência” (CISNE, 2014, p.40.). Para Mauro Iasi (1999) em Cisne (2014), a *ideologia* está vinculada à ideia de consciência como justificativa de mecanismos de dominação e exploração, através da naturalização de relações sociais pautadas pela hierarquização de uma classe sobre outra. Nesse sentido, a *ideologia* precisa da *alienação* para se concretizar. Em termos concretos de

<sup>94</sup> É no sistema capitalista de exploração do trabalho de um grupo para a produção de valor para usufruto de outro grupo que é *produzida*, gerada a classe trabalhadora. Fora desse sistema o conceito não tem significado.

realidade, a *ideologia* é expressa na “divisão social do trabalho na sociedade de classes, à medida que o ser social fragmenta sua capacidade de apreensão da totalidade sobre seu processo de trabalho material e espiritual” (CISNE, 2014, p.41). Neste caso, esse ser social é caracterizado como *alienado* em três formas diferentes, associado com a “natureza”, sua própria “essência” e a “humanidade” - *alienado* da natureza, de si, e da sua espécie:

Assim como o trabalho alienado (1) aliena o homem de si mesmo e (2) de sua própria função ativa, de sua atividade vital, ele o aliena da própria espécie (...) (3) (...) Ele (o trabalho alienado) aliena o homem do seu próprio corpo, sua natureza externa, sua vida espiritual e sua vida *humana* (...) (4) Uma consequência direta da alienação do homem com relação ao produto do seu trabalho, a sua atividade vital e à vida de sua espécie é o fato de que o homem *se aliena* dos outros *homens* (...). Em geral, a afirmação de que o homem está alienado da vida de sua espécie significa que todo homem está alienado dos outros e que todos os outros estão igualmente alienados da vida humana (...). Toda alienação do homem de si mesmo e da natureza surge na relação que ele postula entre outros homens, ele próprio e a natureza. (MARX, 1844, apud BOTTOMORE, 1988, p.21.)

O ser social vive de acordo com o que lhe é imposto, incorporando a *ideologia* que cria essas condições através do trabalho *alienado*. Em outras palavras: “o trabalho que funda, centralmente, o ser humano como ser social, passa a ser um meio de alienação e não de realização” (CISNE, 2014, p.42), coisificando esse ser humano que trabalha.

Nesse contexto, em que através do trabalho que é alienante por uma *ideologia*, e coisifica o/a trabalhador/a, a tomada de consciência de classe, ou seja, a compreensão dessa situação de exploração e opressão a que estão sujeitos/as os/as trabalhadores/as, se torna possível apenas a partir de uma “crise ideológica”, que questiona os princípios e os métodos reproduzidos nesse esquema, caracterizado por Iasi (em CISNE 2014) como primeira forma de conscientização. Surgem as revoltas, as greves, as paralizações. A partir desses processos de insurgência pela crise ideológica tem-se a possibilidade de uma segunda tomada de consciência caracterizada pela ação coletiva. Esta possibilita “a identificação e o reconhecimento no outro das mesmas injustiças sofridas e percebidas no primeiro momento, individualmente.” (CISNE, 2014, p.47.). Contudo, Cisne ainda enfatiza que apesar da segunda forma de consciência representar um salto qualitativo, a partir do qual se vislumbram lutas concretas para transformação de uma situação injusta e melhorias nas condições de trabalho e de vida, essa consciência “ainda se baseia na vivência das relações imediatas, o que possibilita a negação de apenas uma parte da ideologia dominante, não superando, portanto, todos os

traços da forma anterior da consciência” (CISNE, 2014, p.47.)<sup>95</sup>. Essa tomada de *consciência de classe* é classificada como *consciência em si* por Mauro Iasi (2007 em CISNE, 2014), a qual difere da *consciência para si*, a partir da qual se estabelece a possibilidade de um movimento revolucionário de ruptura com o sistema capitalista. É nesse momento que se estabelece a necessidade do trabalho reflexivo intelectual aliado ao processo de tomada de consciência da classe trabalhadora, garantindo que a luta, apesar de também se colocar em pautas específicas por reformas pontuais em busca de melhoria de condições de trabalho e de vida, se torna mais abrangente vislumbrando a dissolução de um sistema que é baseado na exploração e dominação;

A luta política, portanto, não é contra os padrões isoladamente e sim contra as classes dominantes, contra o capital em sua totalidade. Para tender para a totalidade, a crítica não pode negar apenas a parte, mas o todo desta sociedade para que possa ultrapassar o que nega. É fundamental, portanto, a articulação entre “luta econômica” (“objetivo parcial”) e “luta política” (“objetivo final”) como uma unidade possibilitada pela busca da totalidade (LUKÁCS, 2003). Não se trata, portanto, de “fases”, ou seja, adquirir conquistas econômicas, reformas limitadas à ordem capitalista, para depois se travar a “luta política” pela transformação dessa sociedade. Trata-se de nunca subordinar o todo às partes isoladas, não submetendo a luta revolucionária à luta reformista, o que exige não perder de vista a estratégia, o objetivo final das lutas: o socialismo. (CISNE, 2014, p.53.).

Considerando que o sistema capitalista é mantido e se estabelece tendo como parte estruturante o sistema patriarcal<sup>96</sup>, faz sentido ter como meta sua dissolução. Se, como vimos, a exploração pressupõe necessariamente processos de dominação e opressão, os quais são baseados, fundamentalmente, na “raça” e “gênero”, e o sistema capitalista é baseado na exploração do trabalho de uns/umas para benefício de outros/as, não seria possível a eliminação da opressão patriarcal nesse sistema. Contudo, como dito por diversas feministas, a superação do sistema capitalista em si, não garante a eliminação das opressões de gênero e de “raça”. Tanto isso é verdade que, como argumenta Gerda Lerner (1993), o patriarcado vem se estabelecendo como sistema desde 3100 a.C tendo se consolidado há 600 anos, ou seja, muito antes do advento do capitalismo. É nesse sentido que se faz necessário entender como o patriarcado é modificado no sistema capitalista garantindo a existência deste último, como ele

<sup>95</sup> Cisne esclarece que a crise ideológica que possibilita a tomada de consciência nesse segundo plano, que é coletiva (percepção de injustiças no/a outro/a possibilitando a criação de coletivos, grupos e alianças em torno do mesmo interesse) é ainda caracterizada pelo modelo dominante. Significa que apesar das injustiças serem percebidas (e dos/ injustiçados/as organizarem ações contra elas), elas são vistas como “inevitáveis” – de forma que ainda são naturalizadas, como se fossem um dado natural da vida social e não uma consequência de um sistema localizado num tempo e num lugar específicos. Contudo, essa segunda etapa da tomada de consciência pode se desenvolver para uma próxima em que não se aceita como natural essas condições hierarquizadas e injustas. (CISNE, 2014, p.46.)/

<sup>96</sup> O qual, como veremos, se manifesta no sistema capitalista

é expresso e quais as estratégias de luta para sua eliminação junto com a eliminação de um sistema baseado na exploração. Para Cisne (apoiada em autores marxistas com Mauro Iasi, John Lukács, Lenin e o próprio Marx) essa luta emancipadora só é possível a partir da percepção da totalidade, que se dá pela superação da parcialidade e das distorções ideológicas provocadas por essa mesma totalidade (ou seja em um movimento contraditório), através do despertar de uma consciência livre dos modelos dominantes (a qual só é possível a partir da vivência contraditória dessa totalidade aliada ao processo reflexivo). É nesse sentido que se faz necessária, portanto, a identificação dos processos opressores de gênero (que são necessariamente alienantes) que garantem a possibilidade da exploração no sistema capitalista.

A tradição feminista marxista materialista de origem francesa tem utilizado no lugar de “gênero” o termo “relações sociais de sexo”<sup>97</sup>, entendendo que o termo “gênero” ao mesmo tempo que confunde (pelas tantas aplicações distintas ao longo da história das teorias em torno de “mulheres”, “sexo”, e “sexualidade”), não implica necessariamente um posicionamento feminista, sendo que, como demonstram diversos estudos de gênero na academia, principalmente a partir da década de 1980, desloca-se o foco da mulher e da opressão patriarcal para a questão das identidades, das performatividades e sexualidade (ARRUZA, 2016; CASTRO, 2000.)<sup>98</sup>. Não significa, contudo, que essas características não sejam importantes nos estudos sobre as “relações sociais de sexo”, pois elas fazem parte do sistema patriarcal que impõe, por exemplo, a heteronormatividade, a identidade “cisgênero” e outros conceitos. Uma questão relevante é que quando os estudos de gênero começam a ganhar força na academia (com foco nas formações identitárias), as pesquisas sobre divisão sexual do trabalho vão perdendo espaço e prestígio, sendo consideradas (numa visão pós-moderna) apenas como mais uma possibilidade narrativa, quando, na realidade, na visão

<sup>97</sup> Em francês o termo é “rapports sociaux de sexes”. Apesar de no português a tradução de “rapports” ser “relação”, no francês essa palavra tem um significado diferente da palavra “relation” que em português também significa “relação”. No francês a palavra “relation” tem uma conotação mais associada ao universo das relações pessoais, individuais e cotidianas, enquanto “rapport” tem uma significação mais abrangente, referindo-se à relações mais estruturais sociais. Assim, quando abordamos o termo em português “relações sociais de sexo” devemos ter em mente que se tratam de relação estruturais da sociedade.

<sup>98</sup> As feministas marxistas apontam como os estudos de gênero, por tenderem mais à neutralidade, acabam sendo considerados pouco ameaçadores ao sistema capitalista, sendo inclusive incorporados neste, nas instituições governamentais e nos projetos neoliberais que assumem o discurso da “igualdade de gênero” como política, pois essa igualdade é pensada mais em termos de representatividade do que em termos de condições reais de vida generalizada. Assim, é possível pensar em garantias de representatividade de grupos excluídos em posições consideradas de poder e, ao mesmo tempo, manter um sistema que continua exportando mulheres pobres de países pobres para países ricos para trabalharem nos serviços precarizados, na prostituição, nos serviços de cuidado e outros; manter, internamente, no Brasil a cultura dos trabalhos do cuidado e dos serviços considerados femininos e por isso desvalorizados, e uma infinidade de outras características que mantêm as mulheres e especialmente as mulheres negras e/ou “racializadas” em condições desvantajosas.

marxista, são elas que possibilitam a percepção do funcionamento mais enraizado do patriarcado na vida real e, portanto, possibilitam a apreensão da *totalidade*, criando condições de estratégias também reais de superação.

Assim, as feministas marxistas materialistas de tradição francesa utilizam o termo “relações sociais de sexo” e tem, como foco de investigação o mundo do trabalho, caracterizado pela divisão de classes, entendendo que as mulheres vêm desempenhando trabalhos específicos como o do *cuidado*, por exemplo. Como apontado por Cisne (2014), as classes não são homogêneas e são compostas por dois sexos.

#### 1.5.1 Quadro teórico do feminismo materialista segundo Jules Falquet e Mirla Cisne

Em “Transformações neoliberais do trabalho das mulheres: liberação ou novas formas de apropriação?”, Jules Falquet (2016) propõe um quadro teórico do feminismo materialista. A autora parte do seguinte problema:

Se o assalariamento/profissionalização das atividades ‘femininas’ no contexto da globalização neoliberal permite um progresso para as mulheres (e quais delas), ou se ele simplesmente organiza uma nova forma de obtenção de seu trabalho no prolongamento das lógicas patriarcais, além de racistas-coloniais e classistas, anteriores” (2016, p. 38.).

Para tanto, a autora resgata o conceito de *sexagem* de Colette Guillaumin como uma categoria importante nas definições de trabalho, trabalho feminino e apropriação. Em termos gerais, segundo Falquet, *sexagem* são as relações sociais responsáveis pela criação das ideias de *homem* e *mulher*, que garantem a *apropriação* (de mente e corpo) da mulher pelo homem. Esse corpo apropriado é visto como “corpo-máquina-de-trabalho” e a apropriação não se estabelece enquanto sexualizada ou *erotizada* mas sim “de classe geral na qual o conjunto de uma está à disposição de outra”, em termos que transcendem as relações sexuais (do ato sexual) (GUILLAUMIN, 1992 [1978], p.21-22, apud FALQUET, 2016, p.38.)<sup>99</sup>. A relação de apropriação é estabelecida, entre outros, pela impossibilidade de mensuração do trabalho, “fornecido sob a forma de uma infinidade de serviços diversos” (FALQUET, 2016, p.38.).

---

<sup>99</sup> Diferente de Cinzia Arruzza (2015) que não considera a possibilidade de uma classe de mulheres e uma classe de homens, tanto Danièle Kergoat como Colette Guillaumin falam em *classe de sexo*. No caso de Guillaumin a citação acima sobre o conceito de *sexagem* demonstra isso e no caso de Kergoat, podemos exemplificar com a seguinte citação: “A sociologia feminista materialista é de grande utilidade aqui. Para ela, como já indiquei, o social estrutura-se em torno de tensões que produzem grupos sociais – as classes, classes sociais, mas também *classes de sexo*, *classes de raça*. Esses grupos sociais, estão, assim, em uma relação de antagonismo, e se constituem em torno de uma questão: as formas de divisão do trabalho (KERGOAT, 2012/b). A ferramenta da divisão social do trabalho permite, portanto, pensar as relações sociais em suas analogias e em suas diferenças.” (KERGOAT, 2016, p.22. Grifos nossos.).



Guillaumin estabelece dois componentes em relação à *apropriação* – um *individual* ou *privado* e outro, *coletivo*. A apropriação individual ou privada se estabelece no âmbito da família, através do casamento e a coletiva:

além de anterior, é mais profunda que a individual ou privada e é realizada, fundamentalmente, por meio das Igrejas, do Estado e das empresas. (...). Como meios de obtenção das apropriações individual e coletiva, ela (Guillaumin) destaca: o mercado de trabalho; o confinamento no espaço<sup>100</sup>; a demonstração de força; a coerção sexual, o arsenal jurídico; e o direito consuetudinário. (CISNE, 2014, p.100.).

A *apropriação*, por sua vez, é subdividida em quatro tipos diferentes, sendo que esses quatro tipos se relacionam entre si. São eles:

1. Apropriação do tempo – Nesse item estão contemplados principalmente os trabalhos de cuidado (educação das crianças, cuidado com os idosos e/ou pessoas doentes, manutenção das condições de vida e outros), em que as mulheres ficam “disponíveis” por tempos prolongados (às vezes uma vida inteira) em função desse trabalho. O seu tempo é apropriado pelo marido e pelo Estado que relega às mulheres essa função, sem lhes oferecer nada em troca. Elas não dispõem de autonomia em relação ao tempo.
2. Apropriação dos produtos do corpo – Guillaumin refere-se principalmente à falta de controle sobre o próprio corpo, pensando, por exemplo, na questão do aborto. O corpo da mulher tem sido sistematicamente alvo de legislação e debate que tiram à mulher a decisão e controle por ele, traduzindo-se em processos de poder através da apropriação daquilo que o corpo da mulher produz.
3. A coação sexual – A coação sexual ou o *uso sexual das mulheres* (CISNE, 2014, p.105), manifesta-se de duas formas principais: o casamento e a prostituição. Em ambos os casos (em graus diferentes) ocorre um contrato em que há a troca de sexo por dinheiro diretamente (a prostituição) ou por estabilidade (emocional, financeira, estrutural, social).<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Jules Falquet (2008, 2016) destaca a característica do *confinamento* como sendo bastante importante no mundo globalizado neoliberal. A autora considera o confinamento doméstico, em que as mulheres são proibidas (geralmente por seus maridos) de saírem de casa ou de terem vida social. Essa característica se restringe à apropriação individual ou privada, mas Falquet explicita que ela também ocorre de maneira coletiva, por exemplo com as políticas migratórias, baseadas em “velhas lógicas heterossexuais, sexistas, classistas e coloniais” (FALQUET, 2016, p.42.).

<sup>101</sup> A questão do casamento é interessante de ser pensada nesse viés porque pela justificativa do amor se legitima práticas coercitivas em que o contrato estabelecido não é igualitário social e moralmente para ambos os cônjuges – a monogamia, por exemplo, prevista na maioria dos casamentos do ocidente, é obrigatória (em termos de construção de moral e imaginário) somente para as mulheres, havendo, inclusive incentivo social para que os homens não sejam monogâmicos. Além dos incentivos sociais que permitem a não monogamia masculina, até pouco a Constituição Brasileira de 1988, por exemplo, eram consideradas práticas adúlteras somente o sexo ou relacionamento praticado por mulheres fora do casamento. No caso dos homens, essas práticas não eram consideradas de adultério. Mesmo que tenhamos conquistado avanços (a partir das lutas dos movimentos feministas) em relação ao desejo da mulher e suas escolhas, sendo a mulher do século XXI mais livre para escolher seus ou suas parceiras, para dizer sim ou não ao sexo, ainda predomina a ideia de “obrigação sexual das mulheres”. Além da obrigação, ocorre também a culpabilização, por exemplo, em caso de assédio ou estupro. Significa que além de socialmente a mulher ainda “dever” responder positivamente às investidas sexuais

4. Carga física dos membros do grupo<sup>102</sup>. Além das já mencionadas anteriormente outros exemplos de apropriação física das mulheres é o trabalho voluntário, por exemplo, intermediado por instituições religiosas, hospitais, hospícios, asilos e outros. (CISNE, 2014, p.108.).

O conceito de *sexagem* que expõe os processos de apropriação individual ou coletiva das mulheres pelos homens afirma como a relação subordinada da mulher é uma construção social que vai sendo naturalizada na reprodução nos espaços, legitimando as práticas de apropriação. Esse ponto é importante porque através dos processos de naturalização, a ideologia biologista de inferioridade feminina passa a ser dominante e o processo de tomada de consciência por parte das mulheres de sua condição subalterna e desvalorizada materializada e expressa no mundo do trabalho (que não precisa ser assalariado), que são construídas socialmente torna-se mais difícil. Assim, enfatiza Mirla Cisne (2016, p.103): “a sexagem, ou seja, a apropriação da mulher, segundo Guillaumin, é a base para a análise das ‘relações sociais de sexo’”.

Nesse sentido outro aspecto importante para a conceituação de trabalho em termos feministas materialista é o trabalho não remunerado. Segundo Falquet (2016, p.39), em 1985, Paola Tabet demonstrou como esse tipo de trabalho (não remunerado) poderia ser entendido como trabalho nos termos marxistas. Tabet especifica como exemplos de trabalhos não remunerados (além dos mais facilmente identificáveis como os do cuidado: preparação da comida, limpeza e manutenção da casa, cuidado com as roupas, educação e formação das crianças, cuidado com os idosos bem como o cuidado genérico despendido aos homens) os trabalhos de *procriação* e o *trabalho do sexo*, a partir do qual desenvolveu o conceito de *continuum de troca econômico-sexual*.

Com relação ao trabalho de *procriação* Tabet destaca que as mulheres têm tido (ao longo dos tempos e em contextos diferentes) mais ou menos liberdade de decisão sobre a maternidade, sendo que o controle desse trabalho (acesso ao aborto, possibilidade de escolha pela maternidade em contraposição às laqueaduras compulsórias ligadas a grupos raciais e

---

principalmente de seus maridos (pois o sexo é visto como um direito deles no casamento, por exemplo), quando assediadas fora do casamento são responsabilizadas por esse ato, sendo acusadas de serem provocadoras, de estarem usando roupas atraentes com o objetivo de seduzir e os homens (que assediam) tem seus atos perdoados a partir de uma concepção patriarcal de que o sexo para eles é um direito e de que é natural a apropriação dos corpos femininos. Assim, mesmo com avanços, vemos a cultura patriarcal ainda bem presente no nosso cotidiano.

<sup>102</sup> Esse tipo de *apropriação* já foi mencionada nesse texto.

de classe<sup>103</sup>, acesso à métodos contraceptivos seguros e gra-tuitos e outros) é visto como controle das mulheres. Com relação ao *trabalho do sexo*, a formulação de Tabet sobre o *continuum de troca econômico-sexual* sugere a existência de uma espécie de gradação em que em um extremo estão as prostitutas independentes – “trabalho sexual bem delimitado em troca de uma remuneração pecuniária cujo montante é o mais elevado possível e que lhes pertence unicamente” (FALQUET, 2016, p.39); e na outra extremidade as “esposas”, em que o casamento garante uma “manutenção” da mulher através da troca de diversos “trabalhos” legitimados pelo amor e/ou pelo dever. Essa situação foi chamada pela pesquisadora de “amálgama conjugal” (caracterizado por uma série de trabalhos, como o sexual, o procriativo, o doméstico e o emocional). No meio do caminho entre uma extremidade e outra estão as prostitutas que trabalham para cafetões e, que, portanto, não são donas do seu trabalho. Tais postulações são importantes também no sentido de desconstruir a ideia de natureza feminina que pressuporia uma disponibilidade serviçal, sendo o sexo, o casamento, o cuidado e o amor elementos constitutivos deste. Sobre a apropriação, afirma Cisne (2014, p.105):

A apropriação do seu corpo pelo outro está relacionada à perda do direito de usufruto dos próprios desejos, o que faz com que muitas mulheres cheguem ao final da vida sem terem sentido prazer sexual, sem conhecerem o próprio corpo, sem sequer alcançarem um orgasmo. O que é concebido, portanto como direito do homem, legitimado pelo casamento, implica, muitas vezes, tão somente uma obrigação para a mulher.

Ainda, sobre a apropriação, segundo Falquet (2016, p.40), Juteau e Lorin (1988) atualizaram o conceito desenvolvido por Guillaumin no sentido de perceberem que a apropriação individual e a apropriação coletiva se complementam, além de não serem opostas ou contraditórias:

A apropriação privada e a apropriação coletiva das mulheres não são contraditórias, mas tornam-se francamente solidárias uma em relação à outra. As condições do assalariamento das mulheres são tais que elas devem, além de trabalhar fora de casa, permanecer a serviço dos homens na família, de modo a garantir sua subsistência e a de seus filhos. Em retorno, o peso das cargas domésticas e familiares faz delas recrutas ideais para esse mercado de trabalho [...] (JUTEAU E LAURIN, 2998, p. 199 em FALQUET, 2016, p.40.).

---

<sup>103</sup> Angela Davis (2016) afirma que na pauta pelo direito ao aborto, as feministas brancas esqueciam e ainda esquecem que muitas vezes a questão sobre “a liberdade sobre o próprio corpo” se colocava diante do problema oposto para as mulheres negras. Estas eram e são submetidas a laqueaduras compulsórias e sem sua permissão, como controle de natalidade de crianças negras em uma política explicitamente racista de, ao mesmo tempo, procurar embranquecer a população, pelo impedimento de gestações por mulheres negras e, passar por cima da decisão da mulher em questão, sendo que, muitas vezes, a mulher negra nem tinha conhecimento de que havia passado pelo processo e que já não podia mais engravidar.

Com essa constatação é possível perceber como o patriarcado tem forte imbricação com o capitalismo, pois é a partir da apropriação individual que o Estado se desobriga (e se apropria dos corpos-máquinas-de-trabalho das mulheres) das atividades tradicionalmente relegadas às mulheres, e, ainda por cima, permite que as mulheres desenvolvam mais trabalho por menor valor no mundo coletivo, garantindo margens de lucro maiores para os capitalistas.

Nesse sentido, o conceito de *consustancialidade* desenvolvida por Danièle Kergoat está diretamente ligado à ideia de Sistema Patriarcal, em que se desenvolvem as relações de apropriação – relação entre sexo, trabalho e “raça” — que se configuram como opressivas e exploratórias e indissociáveis (não sendo, portanto, concebidas como características adicionadas ou que se relacionam hierarquicamente). A relação estabelecida entre esses três eixos é comparada pela pesquisadora com a relação mística religiosa da “santíssima Trindade”: “o Pai, o Filho e o Espírito Santo”. Nas palavras de Kergoat:

Significa a unidade de substância entre três entidades distintas, convida a *pensar o mesmo e o diferente em um só movimento*: (1) não obstante sejam distintas, as relações sociais têm prioridades comuns – daí o emprego do conceito marxiano de relação social com seu conteúdo dialético e materialista para pensar, também o sexo e a raça; (2) as relações sociais, embora distintas, não podem ser entendidas separadamente, sob o risco de serem reificadas. (KERGOAT, 2016, p.20.).

A partir desse quadro teórico, é possível detectar que para as feministas marxistas materialistas a questão central é o Patriarcado, que é estabelecido a partir das práticas de *sexagem (apropriação da mulher)*. Essa apropriação não é homogênea. No sistema capitalista, o Patriarcado é muito específico porque atua no sentido de garantir a manutenção do sistema de exploração, o que é feito através das opressões a grupos específicos de pessoas, com algumas mulheres compondo esse grupo. São as mulheres pobres, as mulheres “racializadas”, as negras, as trabalhadoras invisíveis (que exercem principalmente o trabalho do cuidado), as trabalhadoras precarizadas. A noção de consustancialidade, a nosso ver, é importante porque explicita a imbricação entre essas opressões (de sexo e de “raça”) com o modo de produção capitalista, o qual, sendo baseado na exploração, impossibilita a superação dessas opressões. O objetivo específico desse feminismo marxista materialista é a *emancipação humana*, que pressupõe a libertação dos/as oprimidos/as e dos/as explorados/as dos mecanismos de opressão e exploração, ou seja, somente a partir da dissolução desse sistema.

Dito isso, cabe entender como essas relações de opressão-exploração se manifestam no campo da música experimental brasileira. E questionar em que contexto essa música se manifesta, quem são seus agentes, como e onde ela circula e como se dão as relações sociais de sexo nesse campo específico.

## Capítulo II

### Abordagens feministas na musicologia e os conceitos de *Habitus, Campo e Música Experimental*

Neste capítulo, apresento os conceitos de *habitus* e de *campo* desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu<sup>104</sup>, os quais utilizo para mapeamento do campo da música experimental brasileira no capítulo III. Também faço uma revisão da bibliografia sobre a musicologia feminista, apontando as especificidades de nossa pesquisa em relação à maneira como a área tem se conformado desde o final da década de 1980, e início da década de 1990 aproximadamente. Para tanto, apresento as principais referências, objetos de pesquisa e metodologia desse campo. Ainda, estabeleço o conceito de *música experimental* com o qual trabalho, partindo da literatura e dos exemplos que são analisados no capítulo III.

Aqui é importante ressaltar que Pierre Bourdieu foi crítico à teoria marxista, tendo se posicionado como opositor a ela em diversos aspectos (BURAWOY, 2010). Apesar de declarar uma demarcação teórica a partir do feminismo materialista marxista, que pressupõe uma concepção de método de abordagem vinculado à teoria marxista, entendo, assumindo um ecletismo teórico, que os conceitos de *campo* e de *habitus* desenvolvidos pelo sociólogo, contribuem para a realização dessa pesquisa sem, no entanto, comprometer a coerência de uma abordagem nesta perspectiva teórica-metodológica. A teoria desenvolvida por Bourdieu pode ser resumida como: “as estruturas da sociedade se reproduzem tanto através da manipulação das normas sociais como através da sua inculcação nos indivíduos e da sua atualização por estes” (BURAWOY, 2010, p. 13). Mesmo que a aproximação entre Bourdieu e a teoria marxista e seus diversos teóricos e teóricas seja visto como algo impossível por muitos e muitas, Ruy Braga no prefácio do livro *O Marxismo Encontra Bourdieu* de Michel Burawoy (2010) reconhece que a sociologia desenvolvida por Bourdieu “trata-se de um pensamento incontestavelmente materialista, evidentemente determinista, sensível à realidade das classes sociais e ao sofrimento social dos trabalhadores” (p. 9).

Os conceitos de *campo* e de *habitus* ajudam a entender as relações de poder simbólico que circulam e operam de forma estruturante na sociedade garantido uma certa manutenção de posições sociais e culturais de diferentes agentes. Na tradição marxista não se fala em *agente*

---

<sup>104</sup> Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um importante sociólogo francês estruturalista do século XX. Entendia a sociedade como composta por diferentes estruturas simbólicas e materiais.

e sim em *ser social* e em classes sociais, contudo, correndo o risco inerente ao ecletismo teórico, penso ser possível utilizar desses conceitos no caso específico da música considerando seu caráter subjetivo e simbólico predominantes, típicos de uma produção cultural.

## 2.1 Os conceitos de *habitus* e *campo* em Pierre Bourdieu<sup>105</sup>

Em *A Economia das Trocas Simbólicas* (2004), Bourdieu estabelece o comportamento cíclico de constituição de uma situação social e de agentes dessa situação. Ao mesmo tempo em que a sociedade molda o indivíduo ou a indivíduo, eles e elas também interferem na constituição do social. A partir dessa ideia, o autor conceitua *habitus* como um:

Sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto de práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhes propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante. (BOURDIEU, 2004/a, p.191).

Em outras palavras, *habitus* é para Bourdieu a maneira como as práticas (seja objetiva ou simbolicamente) são e estão relativamente determinadas. Implica uma sensação de permanência estrutural das práticas, pois são internalizadas e naturalizadas e, assim, reproduzidas constantemente inconsciente e involuntariamente. O conceito de *habitus* é importante para a compreensão de *campo* pois são os *habitus* que permitem a relação entre os e as agentes (pessoas ou grupos de pessoas de um determinado campo) e a situação dada. Sendo uma “estrutura estruturada e estruturante”, o *habitus* configura-se como o princípio gerador do próprio produto que produz (práticas, conceitos, valores, instituições, relações e outros). As internalizações e naturalizações das ações, das práticas, dos valores e conceitos (aquilo que constitui o *habitus*) criam hierarquizações e relações de dominação entre agentes, práticas, valores. Para Bourdieu, o *habitus* pressupõe “um conjunto de ‘esquemas generativos’, que presidem a escolha; eles se reportam à escolha que é, logicamente, anterior à ação” (ORTIZ, 1994, p.16), ou seja, durante o processo de internalização, os valores e as práticas sofrem processos de escolhas, as quais ocorrem pela hierarquização, necessariamente. Estabelece-se, com isso, relações de poder e dominação, as quais são o próprio *habitus*.

---

<sup>105</sup> A conceituação dos termos *habitus* e *campo* a partir da teoria de Pierre Bourdieu, torna-se mais evidente ao longo do trabalho, a partir dos exemplos em que são analisados.

Logo, para Bourdieu, a compreensão de uma dada situação social se dá pela teoria das práticas, do *habitus*, em que a prática do ou da agente social é considerada em função das relações que determinam a estruturação da sociedade. *Campo* é um espaço social de disputa por poder e privilégio. Para Bourdieu, a sociedade está e é estruturada por infinitos campos: o campo da música, da medicina, do direito, das artes e outros. Cada campo, por sua vez, é constituído por muitos micro campos ou subcampos internos, os quais também disputam poder e privilégio entre si. Os micro campos são compostos por agentes (pessoas e/ou coletivo de pessoas) e instituições (escola, igreja, Estado, casamento e outros). Essa disputa ocorre entre os e as agentes sociais, entre as instituições, os micro campos, os campos e assim por diante. No diagrama a seguir, apresento um exemplo simples de como funciona a disputa de poder interna entre os micro campos e externa entre os campos. Nesse exemplo não me preocupei em estabelecer micro campos representativos dos campos maiores.



Disputa de poder interna entre os micro-campos e externa entre os campos

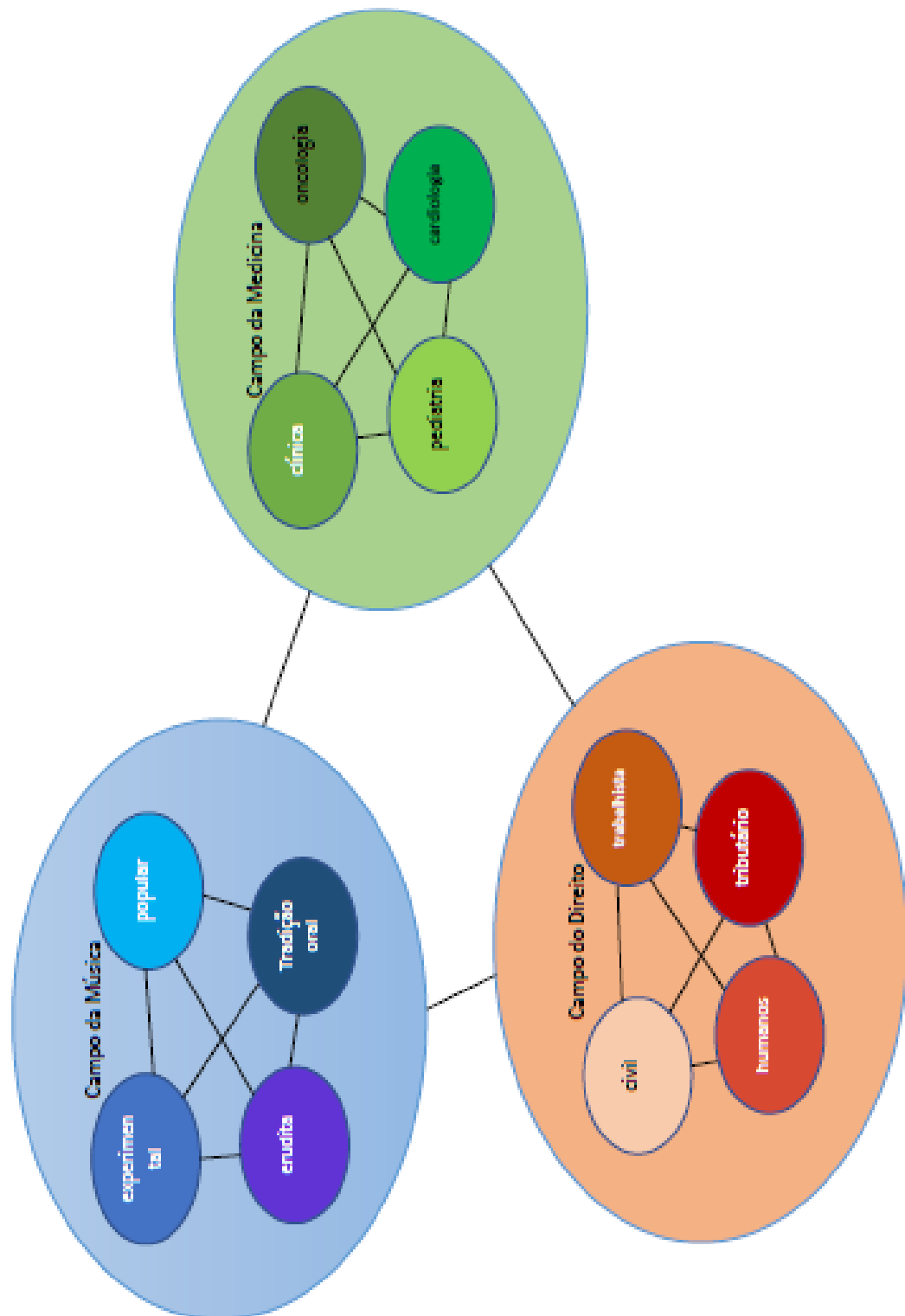


Diagrama 1. Diagrama das relações de disputa interna entre os micro campos e externa entre os campos.<sup>106</sup>

No micro campo (ou subcampo), as disputas ocorrem entre agentes e agentes, agentes e instituições e, instituições e instituições.

<sup>106</sup> Diagrama proposto por mim, a partir da interpretação da teoria de campo de Pierre Bourdieu.

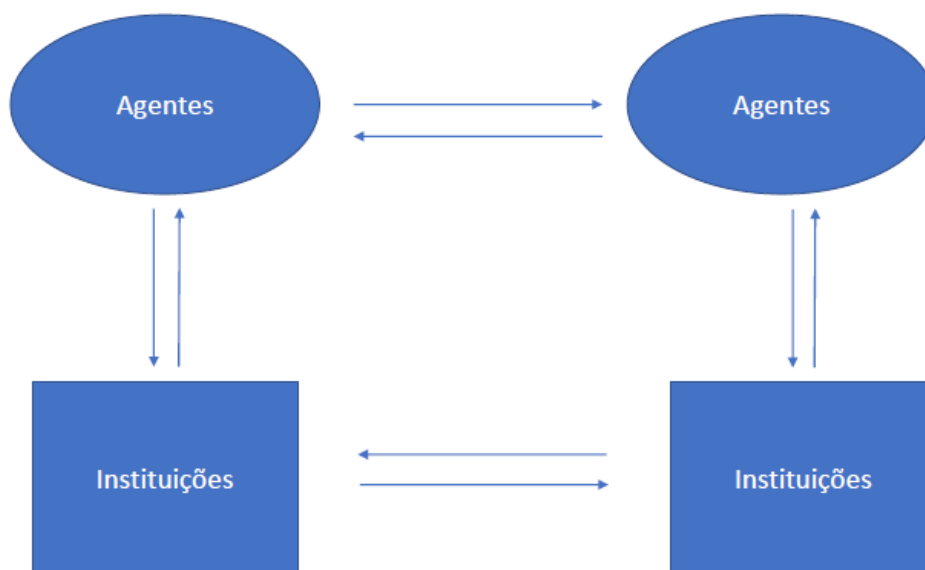


Diagrama 2. Diagrama das relações de poder entre agentes e instituições.<sup>107</sup>

Essa relação de disputa é estabelecida pelo *Habitus*. Assim, a sociedade está e é composta por infinitos *campos*, determinados por seus agentes e *habitus* específicos e pela disputa de poder entre eles. Em cada *campo* as relações se estabelecem enquanto dominantes e dominadas e essa relação é determinada pelo *habitus*. Os agentes também são divididos entre dominantes e dominados, que aspiram alcançar o status de dominante do campo, configurando um espaço de lutas internas. A função social ocupada pelo ou pela agente é reproduzida sistematicamente (por causa da internalização e naturalização de determinado *habitus* – correspondente a ideia de *ideologia dominante*) e reproduz os processos de produção e consagração das regras do campo em questão, propiciando a manutenção de uma dada situação. Por isso, é tão difícil a superação ou transformação de uma determinada realidade social, dirá Bourdieu, enfatizando a dificuldade quando colocada em relação à dominação masculina, a qual, ocorre em todos os campos sociais que conhecemos e é reproduzida em forma de naturalização e essencialismo:

(...) Se é verdade que as relações entre os sexos se transformaram menos do que uma observação superficial poderia fazer crer e que o conhecimento das estruturas objetivas e das estruturas cognitivas de uma sociedade androcêntrica particularmente bem conservada (como a sociedade cabila, tal como pude observá-la no início dos anos sessenta) fornecem instrumentos que permitem alguns dos aspectos melhor dissimulados daquilo que são essas relações nas sociedades contemporâneas mais avançadas economicamente, é preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismos *históricos* que são responsáveis pela *des-historização* e pela *eternização* das

<sup>107</sup> Diagrama proposto por mim a partir da interpretação da teoria de campo e *habitus* de Pierre Bourdieu.

estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes. Colocar o problema nesses termos é marcar um progresso na ordem do conhecimento que pode estar no princípio de um progresso decisivo na ordem da ação. Lembrar aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, o esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) é reinserir na história e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (e não, como quizeram me fazer dizer, tentar parar a história e retirar às mulheres seu papel de agentes históricos). (BOURDIEU, 2003, p.5. Grifos nossos.).

Com isso, campo é o “espaço social” de lutas e conflitos por status, prestígio e maior poder. Essas lutas são determinadas pelas regras (ditas e não ditas, vivenciadas no cotidiano interno do campo) que permitem ou coíbem a atuação de agentes. O *habitus* é construído e reproduzido tanto como um produto como quanto matéria prima para produção desse mesmo produto, configurando uma relação cíclica.

Para Bourdieu, através de sua teoria do *campo* e do *habitus*, a transformação social é quase impossível e a violência simbólica típica produzida pelo *habitus* é naturalizada e, portanto, não percebida e reconhecida como tal pelas pessoas vítimas desse tipo de violência. Para ele, segundo Burawoy:

os dominados jamais entenderiam as origens e a condição de sua dominação. Apenas os intelectuais (ou pelo menos alguns deles) teriam acesso aos segredos escondidos da sociedade e da dominação sobre a qual ela jaz. (2010, p. 16)

Se compararmos com a ideia de *hegemonia* desenvolvida por Antônio Gramsci – teórico marxista - que também trata de uma dimensão subjetiva e simbólica no campo da dominação, há uma diferença importante entre os dois conceitos. Para Bourdieu a impossibilidade de consciência e conhecimento da sua condição de dominado ou dominada é uma condição dessa posição social. Para Gramsci, como teórico marxista, ao contrário, os dominados e as dominadas têm o potencial de ter consciência de sua situação subalternizada e se organizar para superá-la. Aliás, essa é a condição primeira para a possibilidade de transformação social, a qual só será possível, na tradição marxista, a partir das classes subalternizadas. Nesse sentido, apesar de utilizarmos o conceito de *campo* e de *habitus* no intuito de entender como se organiza a cena da música experimental no Brasil, consideramos a possibilidade das pessoas que sofrem as violências simbólicas, por exemplo, em relação ao sexo (como as mulheres do campo da música experimental no país), não só capazes de ter

consciência desses processos violentos e opressores, como de serem impelidas a tomada de consciência desses processos pelo próprio lugar social que ocupam.

O campo da criação sonora experimental ao qual me refiro é um campo que se constitui, por um lado, em relação a um campo dominante, o da música “erudita” ocidental de concerto, e por outro, passa à margem desse campo, a partir da aproximação com outras artes, como a performance, as artes plásticas e a dança, por exemplo. A música erudita ocidental de concerto pode ser entendida como dominante no grande campo da Música, porque é dominante nos espaços institucionais mais consagrados da música, como aqueles voltados para o ensino tradicional – conservatórios e faculdades, por exemplo – e porque, simbolicamente, dentro do que Bourdieu chama de capital cultural, é representante das classes dominantes ou do imaginário que se constituiu em torno delas, legitimando sua própria reprodução e consagração. Mesmo que não seja o tipo de música que a maioria da população consome, seu lugar hierárquico de dominante é estabelecido não pela sua mercantilização, e sim, pela aura simbólica, que muitas vezes contradiz o mercado em que está imersa – é o capital cultural e simbólico (BOURDIEU, 1983, p.43-45).

A abordagem de um campo não dominante dentro dos estudos musicológicos ocidentais vem ganhando espaço a partir do surgimento da chamada “Nova Musicologia”. No nosso caso, buscamos uma abordagem feminista desse campo, apropriando-nos de debates trazidos pela musicologia feminista aliados ao feminismo marxista. Antes, contudo, de adentrar as especificidades do campo em questão, cabe conhecer como surge a chamada musicologia feminista, quem são as principais referências e os principais objetos e metodologias e como, no Brasil, esse campo vem se desenvolvendo.

Da mesma forma que os campos da História, da Antropologia e das áreas de Humanas, de modo geral, começaram a se abrir para outras temáticas, objetos e metodologias a partir da década de 1960, como vimos no primeiro capítulo<sup>108</sup>, a Musicologia e a Etnomusicologia começaram a questionar sua prática corrente também nesse período. Na academia, os saberes nas áreas de Humanas, que priorizavam feitos públicos políticos passam, aos poucos, a incorporar as temáticas da micro História, da História do cotidiano, dos casos não excepcionais, da Sociologia e outros (PERROT, 2008; SANTOS, 2009). Então, na música, surgem estudos dentro da chamada Nova Musicologia, propondo a incorporação de objetos, temas, sujeitos, práticas e métodos externos ao campo tradicional da Musicologia, da teoria

---

<sup>108</sup> Especialmente no item “1.2”.

musical e da análise. Estas áreas tradicionais estavam sendo questionadas por uma série de fatores<sup>109</sup>. Eram acusados de:

1. serem limitados enquanto seu objeto/sujeito de investigação: a saber a música ocidental europeia, principalmente dos séculos XVIII e XIX e seus representantes principais como Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin e outros. O cânone estava sendo posto em questão: a música instrumental chamada de *séria*, *pura* ou *absoluta* ocupava um lugar de maior prestígio em relação à música cantada e à música programática;
2. de apoiarem suas análises preferencialmente na partitura, ignorando outras dimensões da música, como a performance, o contexto social, cultural, econômico em que a obra foi concebida, a vida e as convicções político-ideológicas do compositor ou da compositora, dentre outros.
3. de considerarem essa música, representada em sua integridade na partitura, como a maior expressão musical de valor, transformando tudo aquilo que não se enquadrasse na perspectiva da partitura “completa” e “perfeita”, como inferior e não merecedor do

---

<sup>109</sup> A partir do final da década de 1960, alguns autores começaram a criticar essas disciplinas. Um dos mais citados na atualidade é Joseph Kerman, que, embora tenha iniciado suas críticas na década de 1960, publicou, somente em 1980, o artigo que seria o mais referenciado – *How we got into analyses and how we get out*. Neste, o autor faz uma crítica direta ao campo da análise musical, dizendo que os analistas se perdem em seus propósitos, criando bolhas herméticas nas quais somente especialistas em Música conseguem dialogar entre si, não havendo um propósito maior para além da inflação dos egos dos próprios analistas e teóricos da Música. De forma geral, o autor critica a visão “positivista, modernista e cientificista” que as três áreas assumiram ao longo da história. Também faz parte da crítica ao campo da análise o filósofo Theodor Adorno que, em 1969, profere a palestra *On the problem of musical analyses*, transcrita e publicada em 1982. Em ambos os textos os autores criticam a banalização da análise musical que leva ao esvaziamento do estudo de Música. Ambos sugerem que a análise é necessária quando o/a analista sabe o que procurar e quais perguntas fazer, ao mesmo tempo que sugerem que ela não deve ser um fim em si mesma e, no caso de Kerman, principalmente, que a contextualização da obra e do autor, a compreensão sobre as condições históricas, sociais e culturais em que a obra foi realizada são tão ou mais importantes que a análise para uma boa compreensão e um melhor conhecimento da música em questão. De forma resumida, para Adorno, a análise é essencial para o entendimento da música, mas está banalizada sendo realizada sem objetivos claros e, com isso, torna-se mecânica e técnica deixando sua principal função de ser crítica e esclarecedora. Para Kerman, a questão da história e do contexto social é crucial para que a análise tenha algum valor. A crítica realizada por Kerman ao campo da análise e a da teoria musical pode ser ampliada ao da musicologia quando o autor enfatiza a necessidade da contextualização de qualquer obra. O autor propõe, então, uma “nova musicologia” a qual seria marcada pela incorporação de músicas de outras culturas ou outros “gêneros”, para além do cânone da música erudita ocidental, além de considerar todo o contexto social e individual do compositor ou da compositora. Ele dirá: “Como a dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [deles] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, quanto a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais - não só todo o complexo histórico referido, mas também tudo que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta”. (Em DUPRAT, 1996, p. 52.).

olhar atento da/do analista ou da musicóloga ou do musicólogo – podemos chamar de o “império da escritura musical ocidental”<sup>110</sup>.

4. de assumirem valores ideológicos de uma classe dominante – homem branco de classe média, heterossexual, europeu ocidental – com o discurso do positivismo e cientificismo como estratégia legitimadora. Seria aquilo que os críticos do colonialismo chamam de “colonialidade de ser” (cap. I, item 1.4.).
5. de garantirem, com essa estratégia legitimadora, seu poder e domínio sobre as outras áreas da Música, como Música popular, música de outras culturas, Etnomusicologia, Performance, Educação e até mesmo a Composição musical – as musicólogas e os musicólogos e as teóricas e os teóricos analistas conquistaram, através de discursos e práticas que determinaram, o que deveria ser valorizado e o que deveria ser desprezado, o maior status e prestígio dentro do grande campo da música.

Estabelecidos os pontos que deveriam ser contestados e reavaliados começam a surgir propostas investigativas e analíticas sob o viés dos Estudos Culturais e da crítica feminista. Ou seja, propunham a percepção do mundo a partir do entendimento de que as produções, as instituições, as pessoas, são construtos sociais. Sendo assim, refletem e reproduzem os mecanismos de dominação, presentes nos sistemas de crenças, muitas vezes de forma naturalizada. Ao mesmo tempo em que se disponibilizam a tirar do obscurantismo histórias, trajetórias e produções de mulheres e de oprimidos e oprimidas, também assumem a difícil tarefa de desconstruir esses mecanismos tão arraigados e incutidos nas culturas e lutam para a construção de um mundo mais justo, equânime e igualitário.

## 2.2 Musicologia Feminista

Susan McClary aparece neste cenário como uma das primeiras musicólogas a assumir-se feminista e em 1991 publica o livro que será uma das grandes referências na área até os dias atuais, o *Feminine endings: music, gender, and sexuality*<sup>111</sup>. Nele, a autora explora a ideia

<sup>110</sup> Esse quesito em especial foi abordado de forma apaixonada por Theodor Adorno em *On the problem of musical analyses*, o qual foi criticado pelos representantes da “Nova Musicologia”. Adorno, neste texto, denuncia a ineficiência e a falta de capacidade e propósito dos analistas em geral. Para ele, a análise musical é uma das ferramentas mais importantes, tanto para o/a teórico/a em música como para o/a compositor/a. Segundo Adorno, grosso modo, um bom compositor ou uma boa compositora é um ou uma excelente analista e isso se reflete em sua música, através da escritura perfeita (1982).

<sup>111</sup> Apesar do grande sucesso e de muitas vezes ser considerada a musicóloga mais importante a abordar questões de gênero, Susan McClary não está sozinha ou isolada nesse processo. Ela fez e faz parte de um grande número de mulheres e homens que contestam as disciplinas estabelecidas. *Feminine Endings: music, gender and sexuality* é composto por seis artigos e uma introdução, escritos e publicados separadamente entre os anos de 1974 a 1991.

de que o *mainstream* da música *séria/erudita* é dominado por homens porque nele os símbolos masculinos são reforçados no sentido de garantir maior prestígio e legitimidade, principalmente através da autoridade dos/as musicólogos/as e dos/as teóricos/as analistas que se colocam estrategicamente, por meio do sistema de crenças, no topo da hierarquia dentro da chamada *grande música* e determinam o que é essa *grande música*. E, paralelamente, propõe que as margens do *mainstream* são mais propensas à participação das mulheres, pois se permitem serem mais femininas, mais ligadas às associações com o feminino – como o corpo, a sensualidade, a emoção, a erotização. De maneira geral, utilizando ferramentas da crítica feminista<sup>112</sup> para fazer análise de músicas (contemplando o contexto social, histórico e cultural tanto da obra como do compositor e/ou da compositora), McClary analisa desde o repertório clássico da música ocidental erudita, abordando, portanto, compositores ícones como Monteverdi, Beethoven, Bizet, Tchaikovsky, a compositoras da música pop e experimental americana como Laurie Anderson e Madonna.

No livro supracitado, a autora explica que a sua teoria e metodologia feminista na Musicologia é constituída por cinco grupos de foco e de questionamento. São eles:

<b>Grupos de questões que balizam a pesquisa na Musicologia feminista de Susan McClary em <i>Feminine endings: music, gender and sexuality</i> (2002)</b>	
<b>1- Construções musicais de gênero e sexualidade</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Demonstra como os discursos musicais são flexionados a partir de concepções de gênero, através de: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Construção de personagens femininos e masculinos a partir de estereótipos na música dramática;</li> <li>○ Construção de convenções de masculinidade e feminilidade principalmente a partir da ópera do século XVII;</li> </ul> </li> <li>• A música, além de refletir uma realidade social, também serve como um <i>fórum público</i> no qual modelos de gênero são afirmados, adotados, contestados e negociados;</li> <li>• Ideias de sexualidade são fabricadas – cita alguns exemplos de músicas consideradas eróticas como <i>Tristão e Isolda</i> de Wagner, <i>Prelude à l'après midi d'un Faune</i> de Debussy ou o dueto de Madonna e Prince <i>This is not a love song</i>.</li> <li>• “(...) Um dos principais objetivos da crítica musical feminista seria examinar a semiótica do desejo, excitação, e prazer sexual que circula na esfera pública através da música” (MCCLARY, 2002, p. 8-9).</li> </ul>
<b>2- Aspectos de gênero na teoria</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “As imagens dessa sexualidade de gênero são geralmente geradas retoricamente – são produzidas por escolhas mais ou menos deliberadas por compositores, no meio da</li> </ul>

<sup>112</sup> Quando falamos em crítica feminista estamos fazendo referência à produção feminista acadêmica de maneira generalizada. É comum em textos estadunidenses da musicologia feminista da década de 1990, por exemplo, a referência metodológica e epistemológica a uma “crítica feminista”. Essas autoras e esses autores referem-se ao conjunto de pesquisas feministas realizadas até então que tentei apresentar no primeiro capítulo dessa tese. Hoje, há uma tendência a uma especificação maior da linha ou corrente feminista com a qual a pesquisadora ou o pesquisador se baseiam. Assim, quando digo que McClary analisou o repertório musical da tradição europeia e da música pop sob um olhar da crítica feminista, estou me referindo ao termo utilizado por ela mesma e por autoras que dialogaram com ela. McClary, como veremos adiante, não se declara explicitamente como sendo de uma ou outra linha ou corrente específica, mas pelo contexto de suas pesquisas e pelo conteúdo de seus textos, eu a localizo entre as pesquisadoras pós-estruturalistas. Mais adiante retomo essa ideia de forma mais aprofundada.

Grupos de questões que balizam a pesquisa na Musicologia feminista de Susan McClary em <i>Feminine endings: music, gender and sexuality</i> (2002)	
da música tradicional	<p>dramatização e das estratégias afetivas de peças específicas, o que não significa que todas as construções de “feminilidade”, por exemplo, sejam totalmente intencionais, sendo muitas vezes, inclusive, reproduções inconscientes que consideram essas características como sendo naturais.” (Idem, p.9);</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>As construções de gênero e sexualidade estão presentes também nos termos adotados pela Teoria Musical como, por exemplo, as cadências femininas ou masculinas, ou motivos masculinos e femininos, sendo-lhes atribuídas características antagônicas e incompatíveis. O masculino, neste caso, é definido como o padrão, o normal, o forte, e o feminino é mencionado como o fraco o que é mais apropriado para temas <i>românticos</i>, o que não é o padrão ou o normal. Associa-se o masculino ao tempo forte, à terça maior, à estabilidade da tônica e o feminino ao tempo fraco, à terça menor ou às dissonâncias, à tensão na harmonia.</li> </ul>
3- Gênero e sexualidade na narrativa musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>A música da tradição ocidental, principalmente a tonal, é baseada na ideia de <i>tensão e relaxamento, atração e repulsão</i> – sugerindo simulações sexuais: <ul style="list-style-type: none"> <li>“Quais são as suposições que alimentam esses mecanismos tão frequentemente chamados pelo termo neutro de “tensão e relaxamento” (ou pela sexualidade explícita no caso de Schoenberg como “atração e repulsão”)? A quem pertencem esses modelos de subjetividade, uma vez que não são universais? Para qual finalidade eles são empregados nas composições? O que é isso, em outras palavras, a que o ouvinte está sendo convidado a desejar e por que?” (Idem, p.13) e que tem como fundamento o pensamento dualista oposicional.</li> </ul> </li> <li>A narrativa musical no ocidente obedece, em sua maioria, as mesmas regras da narrativa literária, por exemplo, em que o herói é masculino e o <i>outro</i>, feminino. Não significa dizer que o personagem é representado por um homem e sim que suas características predominantes e mais importantes são consideradas masculinas, assim, como o <i>outro</i> ou o <i>obstáculo</i> deve ter características consideradas femininas. McClary demonstra como isso é bastante evidente em óperas ou na música programática, mas que também é presente na chamada música <i>séria</i> ou <i>pura</i>. <p>“Na literatura, mesmo que a ranhura da narrativa não seja ocupada por uma personagem mulher, qualquer um ou qualquer coisa que preencher essa ranhura é entendido em algum nível cultural fundamental como um Outro ‘feminino’: conquistar um inimigo é ‘masculinizá-lo’ uma vez que ele será purgado ou domesticado. Similarmente, o cromatismo que enriquece a música tonal, mas precisa ser resolvido pela tríade para o bem do fechamento, assume a matriz da ‘feminilidade’. O ‘feminino’ nunca tem a última palavra dentro desse contexto: no mundo da narrativa tradicional, não há ‘finalizações femininas’”. (Idem, p.16) com exceção da cadência deceptiva, dos finais abertos, do jazz com finalizações dissonantes.</p> </li> <li>Essas características podem ser escolhas deliberadas pelos compositores e compositoras ou não, mas geralmente mesmo quando escolhidas deliberadamente operam no campo simbólico de formação de gênero em que são apreendidas como naturais de cada sexo.</li> </ul>
4- Música como discurso de gênero	<ul style="list-style-type: none"> <li>A música ocidental ao longo de sua história vem travando uma luta <i>rancorosa</i> em relação a identidade de gênero, pois: <ul style="list-style-type: none"> <li>A associação com a feminilidade tanto para quem faz música ou aprecia é tão antiga quanto a própria documentação sobre música a que temos acesso. Isso através da associação com a dança e com o corpo e, mesmo, com a característica sensual da música – sensível, e com a subjetividade – isso levou a um entendimento sobre a música como sendo pertencente ao reino da feminilidade;</li> <li>Gerou mecanismos de negação dessa suposta feminilidade pelos homens músicos de diversas maneiras: <ul style="list-style-type: none"> <li>“Definindo a música como a mais ideal (a menos física) das artes,</li> <li>Insistindo enfaticamente na sua dimensão racional,</li> <li>Reivindicando virtudes presumidamente masculinas, como a objetividade, o universal, e a transcendência.</li> <li>Proibindo literalmente a participação das mulheres no geral”. (Idem,</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>



Grupos de questões que balizam a pesquisa na Musicologia feminista de Susan McClary em <i>Feminine endings: music, gender and sexuality</i> (2002)	
	<p>p.17)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Aponta como os momentos na história da música em que mudanças estilísticas ocorreram, foram frequentemente expressos em termos de identidade sexual, como por exemplo, o início do Romantismo (Early Romanticism), em que as músicas eram consideradas mais emotivas, mais livres das estruturas rígidas do Classicismo, mais propícias para o universo imaginativo do <i>feminino</i> estabelecido e conceituado pelo Iluminismo. Outro exemplo é o Classicismo com suas estruturas rígidas com a clareza e objetividade da harmonia e das construções melódicas associadas às características masculinas, ou ainda, como algumas correntes e técnicas surgidas no século XX, consideradas muito racionais e <i>duras</i>, como o serialismo, por exemplo, associado à masculinidade.</li> <li>○ McClary cita um texto de Schumann sobre Schubert em que considera sua música (as sinfonias especificamente) muito sensuais e femininas e declara que se sente atraído por elas (fazendo uma espécie de elogio), mas que resiste a tal atração convocando para si a suposta virilidade masculina de Beethoven.</li> <li>○ Para ela o depoimento de Schumann é bem ilustrativo do problema que se coloca para a música ocidental erudita. Ele evidencia a necessidade de afastamento daquilo que seria mais emotivo e sensual em detrimento da seriedade e racionalidade – ela fala como essa mentalidade vai reverberar nos músicos e nas musicistas, nos e nas estudantes de Música, no ensino e na análise principalmente que se coloca como o ponto máximo de objetividade e cientificismo e fala como é necessário abrir o campo para uma visão mais ampla para que se possa fazer uma crítica mais consistente.</li> </ul>
5- Estratégias discursivas de musicistas mulheres	<ul style="list-style-type: none"> <li>• McClary reitera o entendimento de que as mulheres foram durante muito tempo mantidas fora do campo da música enquanto produtoras da mesma – foi-lhes negado o estudo, a profissionalização e muitas vezes acreditava-se na sua inferioridade criativa em relação ao homem.</li> <li>• Assim, muitas vezes quando uma mulher conseguia atravessar todas as barreiras que lhes foram impostas sua música era taxada de <i>música de mulher</i>: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ “A música que foi composta por mulheres (apesar de toda a dificuldade) foi frequentemente recebida nos termos de estereótipos essencialistas destinados às mulheres por uma cultura masculina: ela é repetidamente condenada como sendo bonita, mas trivial – ou quando não está em conformidade com o padrão de propriedade feminina – como agressiva e inadequada a uma mulher.” (Idem, p. 18-19.).</li> </ul> </li> <li>• Tais atitudes geraram um desconforto entre as mulheres em assumir um lugar de crítica desse sistema, levando-as a se afastar de tudo o que as relacionasse com qualquer indicação de gênero como <i>música de mulher</i>, <i>mulher compositora</i> etc.</li> </ul>

Quadro 1. Quadro teórico de “Feminine Endings”... de Susan McClary

O livro *Feminine endings: music, gender and sexuality* (2002), de Susan McClary, estabelece-se como uma das principais referências, mas não é a única linha de pensamento feminista na música. Para Inês Thomas Almeida (2017), o livro é inovador, porque, segundo a autora, foi o primeiro a assumir a crítica feminista para analisar o repertório escolhido, tanto da música de tradição erudita ocidental europeia, como da música experimental e pop: “*Feminine Endings* é um livro pioneiro de Musicologia onde pela primeira vez se usam conscientemente as ferramentas do feminismo na análise musical” (ALMEIDA, 2017, p.1.). Almeida enfatiza o pioneirismo de McClary argumentando que havia, na época, outras produções que abordavam questões de gênero e feministas, especialmente no sentido da

história compensatória, como vimos no capítulo I (item 1.4), porém não assumiam como ferramenta analítica do repertório a crítica feminista.

Susan McClary assume, tanto nos textos publicados no livro *Feminine endings: music, gender and sexuality* como em outros, que a música, qualquer música, reflete uma ideologia e contexto ao mesmo tempo que é também reflexo dos mesmos se colocando contrária à suposta autonomia da música em relação ao contexto social. Além disso, importante para o pensamento de McClary, é a desconstrução das associações estereotipadas de *mulher* e *feminino* à *natureza*, e *homem* e *masculino* à *cultura/civilização*, pois, apoiada nas teorias feministas, principalmente da segunda onda, McClary fará coro aos esforços de desconstrução das normas estabelecidas, especialmente nas disciplinas mais tradicionais e prestigiadas, no caso dela, a música erudita europeia ocidental. Cabe conhecer o pensamento da autora a respeito das associações das noções de *natureza*, *corpo*, *sexualidade* e *erotismo* ao feminino e à mulher:

O discurso musical tem sido cuidadosamente 'guardado' da participação feminina em parte por causa de sua habilidade em articular padrões de desejo. Música é um meio extremamente poderoso, ainda mais porque a maioria dos ouvintes tem pouco controle racional sobre como isso os influencia. A separação corpo/mente que infestou a cultura Ocidental por séculos é mostrada mais paradoxalmente em atitudes com relação à música: A mais cerebral, não material das mídias é, ao mesmo tempo, a mídia com maior capacidade de atrair o corpo. Essa confusão sobre se a música pertence à mente ou ao corpo é intensificada quando a oposição binária fundamental de masculino/feminino corresponde a isso. Pensando de maneira mais ampla na qual mente é masculina e corpo feminino na cultura Ocidental, música está sempre correndo o perigo de ser percebida como feminina (ou afeminada) como um todo. E um dos sentidos de declarar o controle masculino sobre essa mídia é através da negação da própria possibilidade de participação de mulheres. Pois como pode uma iniciativa ser feminina se as mulheres são excluídas desse processo? (McCLARY, 1990, p.4.).

Suzanne Cusick, outra musicóloga feminista referência na área, fez uma crítica tanto à metodologia analítica de McClary como à repercussão que o livro teve. Para a pesquisadora, um dos principais problemas na metodologia de McClary é a ênfase dada à dicotomia entre a música *oficial/erudita* e a das margens associada às questões de gênero. Para Cusick, que reconhece a importância do trabalho de McClary e, inclusive, compartilha de muitos conceitos e estratégias, ao abordar os grandes nomes da música *erudita* (nomes constituintes do cânone), ao mesmo tempo em que aborda mulheres compositoras e artistas de música popular ou experimental, McClary reafirma a ideia de que para os homens cabe o oficial, o *mainstream* e, para as mulheres, a margem.

Cusick, assim como McClary, entende a música como construção social e, simultaneamente, como promotora de construções sociais. Ela, a música, configura-se tanto como consequência de uma dada estrutura e conjuntura social, econômica, histórica, cultural, como ela própria é também responsável pela criação deste cenário, entrando na ideia circular de campo proposta por Bourdieu. Assim como McClary, Cusick fala do *poder erótico da música* e atribui a esse poder grande parte dos problemas relacionados a gênero, tão fortes nesse campo. Ela demonstra, no texto *Music, gender, musicology and feminism* de 2001, como a música foi ao longo da história entendida como erótica, associando seu poder sensual ao suposto poder sensual feminino. Reforçando a ideia de que era necessário controlar tanto a música quanto as mulheres e que, inclusive, o controle da música implicaria também no controle das mulheres. Para esse argumento cita Platão, Artusi e Hanslick:

É fácil interpretar a exclusão das mulheres criadoras de música como uma resposta aos clichês de séculos do pensamento europeu sobre música, que descreve o poder irresistível da música como similar ao poder que os corpos das mulheres supostamente têm em relação aos dos homens. De Platão, a Artusi, a Hanslick, ansiedades sobre o poder da música têm sido elaboradas através de metáforas de gênero, diferença sexual e prazer sexual. O resultado tem sido uma longa tradição de associações metafóricas de controle da música com controle das mulheres. (CUSICK, 2001, p 487-488).<sup>113</sup>

A musicóloga constrói sua argumentação demonstrando como, ao longo da história da filosofia ocidental, a música foi sendo dividida entre racional - científica e, sensual, capaz de ser sentida e emocionar. Seria o que ela chama de *ciência da música* e *arte da música*. Para os estudiosos e as estudiosas da música, a ciência da música era o que interessava e o que possibilitava uma aproximação mais *verdadeira* com a música em si, a partir de uma concepção de *música absoluta*. Eles e elas estavam em busca de uma *verdade* em música, da *música pura, divina*. São os musicólogos e musicólogas e os teóricos e teóricas que durante muito tempo, três séculos pelo menos, esforçaram-se para que a ciência da música atingisse um status e prestígio maior do que a música tocada e sentida. Interessava-lhes mais a partitura, a qual não podia *enganar* ou *mentir*, como as nossas experiências sensitivas, que por muito tempo foram colocadas em dúvida quanto à sua capacidade de percepção do real, pois

<sup>113</sup> Minha tradução. Segue o original: “It’s easy to interpret the exclusion of a music-creating woman as a response to the centuries-old trope in European thinking about music that describes music’s irresistible power as akin to erotic power that women’s bodies are supposed to have over men’s. From Plato, to Artusi, to Hanslick, anxieties about music’s power have been elaborated through metaphors of gender, sexual difference, and sexual allure. The result have been a long traditional of metaphorically associating the control of music with the control of women.” (CUSICK, 2001, p. 477-478). Para aprofundamento sobre o discurso de Platão sobre música ver: JUNIOR, Roosevelt Araújo da Rocha, 2007. Junior explica que para Platão, em *A República*, a música sensorial (em oposição à *ideal*) passa a ser entendida como uma ciência próxima à Matemática. Esta música, a sensorial, a que acontece na vida real, é menosprezada pois trabalha no campo das sensações que é irreal e induz ao erro além de corromper a alma.

não trabalham de forma racional necessariamente e, portanto, não são passíveis de sistematização científica objetiva.<sup>114</sup>

Ao lado de Susan McClary e Suzanne Cusick, estiveram também no início dos estudos de gênero em música ou de uma musicologia feminista, as musicólogas Ruth A. Solie e Marcia Citron. Em 1993, Solie publicou o livro *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship* (*Musicologia e diferença: gênero e sexualidade nos estudos musicais*, organizado por ela. O livro reúne artigos de autores como John Shepherd, Judith Tick, Carol A. Robertson, Ellen Koskoff, Elizabeth Wood, Philip Brett, Suzanne Cusick, Susan McClary e outros e outras. Na introdução, a autora estabelece os principais pontos de reflexão em torno do termo “diferença”, utilizando a bibliografia feminista que abordou o termo, como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Gayatri Spivak, Julia Kristeva, Martha Minow e muitas e muitos outros. Em seu discurso introdutório, fica evidente que o livro não pretende ser hegemônico em relação ao conceito de diferença. Além disso, a autora reconhece a contradição implicada no uso do termo, pois ao mesmo tempo que pode ser usado como

---

<sup>114</sup> É fácil perceber a importância dada à partitura por compositores, analistas, teóricos e filósofos da música em textos como: *Do belo ao musical* de Edward Hanslick (1854, 1989), ou o *Structural functions in music* de Wallace Berry (1987) em que o analista, assim como a grande maioria de teóricos de sua época, detém-se apenas em exemplos musicais cuja referência é a partitura, como se não houvesse outra possibilidade musical; ou mesmo com Nicholas Cook em *Musical analysis* (1997), em que o teórico-analista aborda vários métodos de análise musical, com o discurso de que a análise musical é realizada através da partitura tornando-a, portanto, uma ferramenta válida apenas para um determinado tipo de música, ao mesmo tempo que essa mesma especificidade é o que lhe garante o prestígio e valor no campo da música erudita séria. Na música (representada pela escrita) há *verdades e segredos* que só podem ser desvendados através da análise: “This book is altogether more modest in its perview, however. It is about the practical process of examining pieces of music in order to discover, or decide, how they work. And this is fascinating, because when you analyse a piece of music you are in effect recreating it for yourself; you end up with the same sense of possession that a composer feels for a piece he has written. (...) Although analysis allows you to get directly to grips with pieces of music, they won’t unfold their secrets unless you know what questions to ask them. This is where analytical methods come in.” (1999, p.1-2). Apesar da visão limitada ao universo da “escritura musical” explorada neste livro, Nicholas Cook preocupou-se, nos últimos anos, com a limitação da análise para com o repertório tradicional e mais ainda para com o repertório não tradicional, como fica explícito no livro que editou ao lado de Mark Everist, *Rethinking music* (2001), no qual apresenta um artigo de sua autoria intitulado: “Analysing performance and performance analysis”, no qual aborda a performance enquanto objeto de análise e não a partitura. Ou ainda, na palestra *On the problem of musical analysis* proferida por Adorno, já mencionada aqui. O campo é extremamente vasto, pois a grande maioria dos teóricos de música e musicólogos e analistas consideram a partitura como a própria música em si, ou aquilo que pode representa-la da maneira mais *fiel* possível, associando ao conceito de partitura a ideia de *verdade, segredo, essência*, em contraposição à de performance que é associada ao *enganoso*, o que remete aos conceitos de Platão sobre *ideia e ideal*, e *real*, ou de Descartes de *substância pensante* (mente e alma) e *substância expandida* (corpo, natureza e sujeição às leis físicas). Ainda, existem outras abordagens teóricas em relação à partitura musical, como a do musicólogo Didier Guigue para quem a partitura se configura como “uma técnica de *invenção* auxiliada por uma representação gráfica. Esta é um lugar de especulação, é o código que, dando forma, com mais ou menos precisões ou omissões, voluntárias ou não, ao pensamento do músico, permite à composição nos termos de Adorno, afirmar-se a si própria.” (2011, p. 41). Ela é, portanto, um instrumento, uma técnica e não o fim. Não cabe aqui listar todos os exemplos da musicologia em que a partitura e o repertório que depende desse tipo de método, são supervalorizados em detrimento de outras possibilidades de manifestação musical. E, nem seria possível nos propormos a tal feito, já que a grande maioria dos musicólogos compartilham desse entendimento.

*estratégia identificária*<sup>115</sup> e, portanto, de afirmação política de um determinado grupo marginalizado e subalternizado, ao considerar o “diferente” assume-se *algo*/alguéns como referência, como o ponto de partida para a identificação do “outro”, ou do “diferente”:

Ou seja, por um lado, nos deparamos com o perigo familiar de rotular uma pessoa ou grupo como "outsider", inferior ou Outro; mas, por outro lado, de assumir o risco de exigir semelhança ou a adesão a uma norma cuja valorização pode ser tácita. Assim, podemos ser capturados pelo que Naomi Schor, numa formulação memorável, nominou de "alteridade" e "mesmidade." O que precisamos, Minow chega a sugerir, são formas de compreensão sobre quando um tratamento diferente estigmatiza, e quando tratamento semelhante estigmatiza ao ignorar diferença (SOLIE, 1993, p.2.)<sup>116</sup>.

Ela inicia o livro assumindo a importância de uma visão crítica em relação à noção de “diferença” e “mesmidade” ou “igualdade”, aproximando-se do pensamento, por exemplo, dos pós-estruturalistas descoloniais e pós-coloniais. Cabe lembrar da frase de Boaventura de Souza Santos a respeito da diferença e da igualdade no contexto dos direitos humanos: “Temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza.” (SANTOS, 2009, p.18.). De maneira geral, essa é a posição assumida por Ruth A. Solie ao organizar o livro; ela se identifica com a produção pós-estruturalista em que o reconhecimento da diversidade é primordial. Assim, diz:

---

<sup>115</sup> *Estratégia identificaria* refere-se a movimentos de afirmação de identidade cultural. O debate sobre identidade cultural é amplo e tem tido repercussão em diversas correntes feministas. Se, por um lado Judith Butler ou Donna Haraway falam que é necessário desconstruir as identidades de gênero que nos foram impostas por uma cultura específica, por outro, Gayatry Spivak, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa Miñoso (feministas pós-coloniais, descoloniais e decoloniais) entre outras e outros, entendem que é necessário resgatar identidades culturais específicas de grupos subalternizados para possibilitar o aumento da auto-estima (empoderamento) desses grupos e o enfrentamento a processos colonizadores que ainda estão em curso. Esses processos colonizadores são expressos, por exemplo, no próprio discurso da desconstrução de identidade, que, segundo essas autoras decoloniais e descoloniais provém de uma classe privilegiada de mulheres (brancas, europeias ocidentais ou estadunidenses). Elas advogam que assumir um movimento identitário, por exemplo, em um país como os Estados Unidos, faz-se necessário para que as pautas específicas de pessoas “racializadas” que são subalternizadas sejam incluídas como importantes e necessárias, e mais, para que essas pessoas (“racializadas”, subalternizadas) possam se ver como parte de uma história própria, com valores e costumes próprios, como agentes históricos e sociais importantes. Apesar de advogarem em prol de movimentos identitários, essas teóricas entendem os riscos dos essencialismos que podem resultar desse tipo de abordagem. Assim, Ochy Curiel afirma: “Esta política de identidad ha colocado a algunas mujeres negras en grandes dilemas ya que por un lado entienden que es importante reafirmar la negritud como estrategia necesaria en la lucha política y por otro lado refuerza estereotipos y autoexclusiones, y sobre todo podría perder de vista las causas reales del racismo.” (CURIEL, 2006, p.3). Gayatry Spivak postula a possibilidade do uso político do “essencialismo”, naquilo que ela qualificou como “essencialismo estratégico”: “um uso estratégico do essencialismo positivista com um interesse político escrupulosamente manifesto” (SPIVAK, 1996, p. 214, apud, BAHRI, 2013, p.669-670.).

<sup>116</sup> Livre tradução minha. Segue o original: “That is, on the one hand we confront the familiar danger of labeling some person or group as outside, inferior, or Other; but on the other hand, we take the risk of demanding similarity or adherence to a norm whose valuation may be tacit. Thus, we may be caught between what Naomi Schor, in a memorable formulation, has dubbed "othering" and "saming." What we need, Minow goes on to suggest, are ways of understanding when different treatment stigmatizes, and when similar treatment stigmatizes by disregarding difference. (SOLIE, 1993, p.2.).

“Politicamente, portanto, diferença é poder” (SOLIE, 1993, p.6)<sup>117</sup> e aproxima-se das práticas etnográficas, tornando as barreiras entre Musicologia e Etnomusicologia menos rígidas. Isso, inclusive, era uma tendência do período que permanece até hoje. Com a crise da Musicologia iniciada no final da década de 1960, e a introdução de temáticas e metodologias mais próximas aos estudos da Sociologia e da Antropologia e o questionamento dos referenciais canônicos, a Musicologia enquanto disciplina incorpora mais os problemas e as metodologias da Etnomusicologia. Já diria o musicólogo Nicholas Cook: “Agora somos todos (etno)musicólogos” (COOK, 2001.).<sup>118</sup>

No mesmo ano de lançamento do livro organizado por Ruth A. Solie (*Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*), Marcia J. Citron publicou o livro *Gender and musical canon (Gênero e cânone musical)*, em que a autora discute o cânone como consequência de uma determinada cultura e justifica a suposta ausência de mulheres no cânone da música erudita por esse viés. Inicia o texto fazendo referência a Joseph Kerman, dizendo que foi um dos primeiros autores a problematizar, na música, a ideia de cânone com o artigo *A few canonic variations (Algumas variações canônicas)* de 1983.

Para Citron, o cânone – identificado por ela como aquilo que é escolhido como “merecedor” de ser usado como referência de uma dada cultura: “o que é digno de inclusão” (CITRON, 1993, p.15)<sup>119</sup> – é determinado por essa mesma cultura. Ou seja, a cultura, através das práticas e regras sociais de ensino, formação e produção de conhecimento, estabelece critérios os quais são usados para consagrar determinada produção, produto desses mesmos critérios. Assim, as mulheres são literalmente excluídas do cânone da música clássica ocidental, porque a produção dessa música é baseada em critérios que não permitem ou facilitam a participação feminina. Por exemplo: um dos critérios para produção desse tipo de música é a formação “conservatorial” em que o compositor ou a compositora precisam dominar a escrita musical, a análise e o contraponto.

<sup>117</sup> Livre tradução minha. Segue o original: “Politically, then, difference is about power.” (SOLIE, 1993, p.6.).

<sup>118</sup> Essa frase é o título de conferência proferida por Nicholas Cook em 2001 no congresso: *The new (etno)musicologists*, na Royal Universidade de Londres. No texto, Cook demonstra que a Musicologia Histórica sempre esteve interessada, mais do que a Musicologia Sistemática, no contexto geral (político, social, cultural) em que a música era feita (composta, performada e outros) e como, durante o século XX, foi se conformando à ideia de que a Etnomusicologia poderia enxergar a música ocidental também como objeto de estudo. Significa dizer que, sendo tanto a Musicologia e a Etnomusicologia produtos do conhecimento ocidental europeu, elas assumiram culturas que não as provenientes da Europa e Estados Unidos, como alteridade, o “outro”. A Etnomusicologia ocupava-se desse “outro”, enquanto a Musicologia se ocupava desse “mesmo” (ocidental). Ocorre que com os movimentos de desconstrução e questionamento da formação do pensamento, o ocidental passa a ter a possibilidade de se ver também como o “outro” e aí torna-se seu próprio objeto de estudo etnográfico.

<sup>119</sup> Tradução minha, livre. Segue o original: canon is “what is worthy of inclusion”. (CITRON, 1993, p.15.).

Durante muito tempo, até meados do século XIX, as mulheres não podiam frequentar essas aulas, pois eram ambientes considerados “perigosos” para elas (CITRON, 1990, p. 107)<sup>120</sup>. Ao serem proibidas de frequentar os cursos, as mulheres, que apesar disso estudavam por conta própria e conseguiam compor, já não tinham estabelecido um capital social com seus e suas colegas e muitas vezes não puderam usufruir da prática coletiva como meio de crescimento profissional. As que conseguiram superar essa barreira, encontravam, em seguida, a barreira da publicação, que era uma das mais impeditivas para a inserção de mulheres no campo da música clássica ocidental. Sua lógica de funcionamento estava e ainda está muito vinculada ao que o público aclama, de forma que as mulheres, novamente, estão em desvantagem, pois por serem mulheres foram privadas dos cursos e não estabeleceram uma rede de contatos entre músicos, tornando a interpretação de suas obras mais difícil. Se elas não são tocadas repetidamente, não são publicadas e, assim, o funil que marginaliza as mulheres nesse campo fica cada vez mais estreito. Esse é o caminho descrito por Marcia Citron tanto de constituição do cânone como de exclusão daquilo que não é cânone (CITRON, 1990). A autora, salienta que o cânone não é fixo, universal ou a-histórico e define o campo com o qual trabalha a noção de cânone, a saber, o da música clássica de concerto.

É interessante perceber como da mesma forma que as teóricas de gênero, como Judith Butler e Elizabeth Grozs, as musicólogas feministas ou os teóricos e teóricas da *Nova Musicologia* também associaram à tradição da área, a saber, a Musicologia, com tudo aquilo que é considerado masculino e, portanto, de maior valor e prestígio. O que não está dentro da tradição se aproxima das características menos prestigiadas associadas ao feminino. Assim se dá com a área de performance e educação musical, por exemplo, em relação à Musicologia. A Musicologia configura-se como uma área autônoma da própria prática musical e isso é o que lhe confere maior valor.

A ideia de associar os campos de maior prestígio e valor dentro da música ao domínio masculino é abordada por muitas autoras feministas no campo da música, como Lucy Green em *Música, género y educación* (2001)<sup>121</sup>. O livro é dividido em duas partes. Na primeira, a autora desenvolve a ideia de “patriarcado musical” que, em linhas gerais, é o sistema simbólico e prático dentro da música que reforça estereótipos de masculino e feminino e dita

---

<sup>120</sup> Não é necessário dizer que essas mulheres a quem os ambientes de estudos musicais eram considerados “perigosos” eram mulheres abastadas e brancas. As mulheres pobres e/ou “racializadas” não disputavam esse espaço social.

<sup>121</sup> O texto original é em inglês e foi publicado em 1997. Utilizamos nesta bibliografia a versão em espanhol, traduzida por Pablo Manzano.

os lugares adequados e permitidos para as mulheres e os homens ocuparem na música. Partindo de referências bibliográficas da crítica feminista e da musicologia feminista, como Susan McClary e Marcia Citron, principalmente, a autora demonstra na primeira parte do livro, como ao longo da história da música, especialmente ocidental, as posições (na música erudita e popular) foram se firmando no patriarcado em uma relação cíclica em que esses lugares tanto espelhavam e espelham a sociedade em questão como reforçavam e reforçam os estereótipos desses mesmos. A autora argumenta que mesmo as mulheres tendo sempre ocupado diversos lugares na música, de alguma forma e em sua maioria, esses lugares reafirmavam e reafirmam os estereótipos do feminino e, em uma relação contraditória, aquilo que poderíamos pensar como ruptura ou transgressão (por exemplo, a mulher compor, ou mesmo se projetar publicamente) funciona como um mecanismo de reprodução das relações patriarcais na música. Em suas palavras:

O conceito que eu chamo de "patriarcado musical" contribui para o conhecimento da história das práticas musicais de mulheres. A divisão do trabalho musical em uma esfera pública, em grande medida masculina e em uma esfera privada, feminina em grande parte, é uma característica da história da música ocidental, bem como de muitas culturas musicais ao redor do mundo. Como no caso da caracterização mais geral do patriarcado que apresentei antes, a divisão entre as duas esferas musicais não é drástica nem absoluta. Ao contrário, as mulheres têm sido tanto no Ocidente como em outros lugares, muito ativas no âmbito assalariado e público do trabalho musical privado. Além disso, as mulheres têm participado principalmente em atividades musicais que de alguma forma permitem a expressão simbólica das características 'femininas'. Se considerarmos que o poder patriarcal sobre as práticas musicais das mulheres fosse dimensionalmente repressivo, seria impossível compreender como e por que foi lhes permitido que fossem ativas no terreno musical. Na realidade, um dos pontos que espero esclarecer neste livro é que a combinação de tolerância e repressão, acordo e oposição, favorece sistematicamente as mesmas divisões marcadas pelo gênero a partir das quais o patriarcado musical surge. (2001, p.25.).<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Minha tradução livre. Segue o texto em espanhol traduzido do inglês por Pablo Manzano: "El concepto que denominaré "patriarcado musical" contribuye al conocimiento de la historia de las prácticas musicales de las mujeres. La división del trabajo musical en una esfera pública, en gran medida masculina, y una esfera privada, en gran parte femenina, es un rasgo de la historia de la música occidental, así como muchas culturas musicales de todo el mundo. Como en el caso de la caracterización más general del patriarcado que presenté antes, la división entre las dos esferas musicales no es drástica ni absoluta. Por el contrario, las mujeres han sido, tanto en Occidente como en otros lugares, muy activas en el ámbito asalarado y público del trabajo musical privado. Es más, las mujeres han participado principalmente en actividades musicales que, de alguna manera, permiten la expresión simbólica de las características 'femeninas'. Si consideráramos que el poder patriarcal sobre las prácticas musicales de las mujeres fuese unidimensionalmente repressivo, sería imposible comprender como y por qué se ha permitido que ellas fueran activas en el terreno musical. En realidad, uno de los puntos que espero aclarar en este libro es que la combinación de tolerancia y represión, acuerdo y oposición, favorece de forma sistemática las mismas divisiones marcadas por el género de las que surge el patriarcado musical." (GREEN, 2001, p.25.).



Assim, demonstra ela, os papéis considerados de maior valor social eram e ainda são designados aos e preenchidos por homens, como as áreas teóricas (musicologia inclusa) e criativas (composição principalmente), além de toda uma categoria de instrumentos musicais<sup>123</sup>. Também estabelece o lugar específico da voz feminina (de formas diferentes na música erudita e na música popular) como um lugar de reafirmação estereotipada do feminino, pois de todos os instrumentos musicais esse, supostamente, é o que mais se aproxima da natureza e que expõe o corpo e sua sensualidade (além de expor o sexo da pessoa que canta, na maioria dos casos), afastando-se das tecnologias necessárias para execução de outros instrumentos musicais. Assim como Susan McClary, Suzanne Cusick e outras, Green desenvolve a ideia de que o corpo da mulher em performance é lido e explorado como mercadoria, seja dicotomicamente endeusando-o, seja erotizando-o, transformando a mulher musicista em performance, frequentemente em uma “disponibilidade sexual pública” (p. 38), em contraposição às mulheres que fazem música no âmbito privado (como as mães que cantam, as professoras de piano e outros).

Sally Marcarthur em *Towards a twenty-first-century feminist politics in music (Em direção às políticas feministas em música no século XXI)* (2010), afirma que a partir dos anos 2000, apesar de ter aumentado significativamente a quantidade de trabalhos na chamada Musicologia Feminista ou dos estudos de Gênero em Música, pouca mudança foi percebida na prática educacional (comparando com algumas décadas anteriores) ou nas salas de concerto. Para a autora, os trabalhos feministas, como qualquer outro trabalho inspirado em uma agenda política, estabelecem objetivos e metas de grandes transformações sociais, baseados em uma situação preexistente. Contudo, quando analisam, no futuro, o que de fato foi conquistado, obtêm resultados desapontadores, pois nunca se chega à transformação almejada no primeiro momento. No tocante à situação das mulheres no campo da composição musical na música ocidental, constitui um exemplo o fato de que, a partir da década de 1970, proliferaram pesquisas sobre compositoras, com o intuito de que seus nomes fossem incluídos nos livros de História da Música, que sua obra fosse tocada nas grandes salas de concerto e que fossem objeto de estudo e referência nas instituições de ensino. Contudo, retruca Marcarthur, o que se observa é que até a primeira década do século XXI não houve mudanças significativas nas salas de concerto, nas instituições de ensino ou nas publicações sobre a História da Música ocidental, ao menos no seu contexto local de Austrália.

---

<sup>123</sup> Algumas classes de instrumentos musicais – os maiores, mais barulhentos e mais tecnológicos – eram e são associados ao masculino e aos homens, com exceção do piano. (GREEN, 2001, p. 63-64.).

(MARCARTHUR, 2010). Para a autora, é necessário criar outras e novas estratégias de estudo e análise:

E se, indaga Grosz, uma noção diferente (e mais perigosa e desconcertante) de revolução fosse adotada, uma que permitisse transformações imprevisíveis que não pudessem ser conhecidas com antecedência e cujos resultados fossem inerentemente incertos?... (...) Através da utilização de um modelo teórico de Deleuze, que se solta do pensamento hierárquico, meu objetivo é reabrir de forma construtiva o caso não solucionado de incapacidade da mulher para transgredir o sistema novo de música. (Marcarthur, 2010, p.2).<sup>124</sup>.

A pesquisadora, neste livro, propõe-se a pensar a partir da filosofia pós-estruturalista formas de transformação do *status quo* em relação ao gênero e à pouca representação e pouco prestígio das mulheres na música, estratégias de transformação social cujo final não seria possível de ser pressentido e nem desejado.

No campo da Etnomusicologia houve também um momento de questionamento das práticas e, principalmente da figura do etnomusicólogo ou da etnomusicóloga. Em *A feminist ethnomusicology (Uma etnomusicologia feminista)* (2014), Ellen Koskoff aponta que o movimento de questionamento das metodologias e da prática dessa área (e outras afins, como Etnografia, por exemplo) criou um obstáculo para os estudos embrionários de gênero e sobre a mulher dentro do campo:

Muitas das questões que estavam sendo colocadas por aqueles interessados em gênero e sistemas de poder começaram a ser ignoradas dentro do processo de pesquisa de campo e sob as suposições e as estruturas narrativas da etnografia, agora chamada de “crise de representatividade”, na qual o papel do pesquisador de campo foi desconstruído. Liderados por George Marcus e Dick Cushman (1982), Marcus e Michael Fischer (1986) e Clifford Geertz (1988), esse debate centralizou primeiramente ao redor de assuntos sobre representação: Como pode alguém representar um outro ou um grupo de outros adequadamente? Como o simples fato de estar lá muda a sociedade com a qual trabalhamos, causando talvez a transformação das pessoas em “auto” conscientes sob nosso olhar de formas como elas não eram antes? E, talvez o mais importante, será que as etnografias que escrevemos foram simplesmente narrativas fictícias sobre o nosso próprio poder? (KOSKOFF, 2014, p.24.).<sup>125</sup>

---

124 Tradução minha livre. Segue o texto original: “What if, asks Grosz, a different (and more dangerous and disconcerting) notion of revolution were to be adopted, one which would allow for unpredictable transformations which cannot be known in advance and whose results are inherently uncertain?... (...) By utilising a Deleuzian theoretical model which cuts loose from hierachical thought, my aim is to reopen in a productive way the unsolved case of women's inability to crack the 'new' music system.” (MARCARTHUR, 2010.).

125 Minha tradução livre. Segue o original: “Many questions being posed by those interested in gender and in systems of power began to filter into the fieldwork process itself and into the underlying assumptions and narrative structures of ethnography, now called “crises of representation”, where the role of the fieldworker was deconstructed. Led by George Marcus and Dick Cushman (1982), Marcus and Michael Fischer (1986), and

Koskoff atenta para o fato de que, justamente no momento em que a pesquisa em História das mulheres ou de Gênero estava ganhando espaço na academia, durante a década de 1980, essa crise de representatividade nos campos da Antropologia e da Etnografia e sobre o papel do/a etnógrafo/a e antropólogo/a será uma espécie de “puxada de tapete” para as investidas feministas no campo, pois sua atuação passa a ser duplamente questionada. Uma vez que se colocam como etnógrafas – portanto não podem apresentar de forma neutra o pensamento ou a experiência do/a outro/a – e como engajadas em uma causa de denúncia de uma situação de exploração e/ou opressão de um sexo pelo outro e de transformação social – o que assume o posicionamento e o engajamento político na sua atividade, essas pesquisadoras assumem o lugar problemático que estava sendo posto em questão. Assim a etnógrafa feminista vive um problema moral e ético no campo que é evidenciado pelos líderes deste (que são homens), como aponta Koskoff.

Assim como Koskoff, Carol E. Robertson, outra etnomusicóloga que se debruçou sobre o tema, também aponta o dilema vivido pelas pesquisadoras da área e ainda afirma que os campos da etnomusicologia ou da etnografia que se pretendem neutros ou pelo menos evitam alterar a situação investigada operam no sentido mesmo de manutenção e legitimação dos processos sociais do *status quo*:

O(s) sistema(s) de crença de todas as culturas são engendrados ao longo do tempo no sentido de legitimar as estruturas de poder. Aqueles que desejam mudanças na balança do gênero de um grupo de pessoas específico precisam perceber que esse tipo de modificação também requer uma alteração profunda no sistema de crença o qual credenciou a maneira como grupos de homens (ou outros) e instituições exerceram autoridade sobre aquelas pessoas as quais procuram controlar. Ao advogar que pesquisadores não deveriam alterar a situação que estudam – mesmo sabendo que a nossa simples presença inevitavelmente faz isso – nós ignoramos que a nossa investigação usualmente dedica-se à autoridade estabelecida com pouca consideração para o diferente/diverso e aos processos através dos quais os membros da cultura desafiam a autoridade. As tensões que criam mudança dentro da tradição podem facilmente serem observadas através da manipulação de poder e gênero em performance. (ROBERTSON, 1989, p. 227.).<sup>126</sup>

---

Clifford Geertz (1988), this debate centered primarily on issues of representation: How could anyone represent an other or a group of other adequately? How did just being there change the societies with which we worked, causing people to perhaps become “self” conscious under our gaze in ways they had not been before? And, perhaps most important, were the ethnographies we wrote simply fictive narratives of our own power?” (KOSKOFF, 2014, p.24.).

<sup>126</sup> Minha tradução livre. Segue o original: “The belief system(s) of every culture are spun over time to legitimize power structures. Those who hope for changes in the gender balance of a specific people must acknowledge that this type of modification also requires a profound alteration of the belief system that has given credence to the

Ao mesmo tempo em que Robertson ou Koskoff se dedicam a definir uma etnomusicologia feminista, outras etnomusicólogas e outros etnomusicólogos a partir da década de 1980, principalmente, começam a se interessar por sujeitas mulheres na música, e pelas *minorias políticas* em geral. Surgem, assim, na área, pesquisas sobre músicas feitas por mulheres em comunidades específicas, como por exemplo os lamentos de mulheres da Carélia, na Finlândia, pesquisados por Elizabeth Tolbert ou das mulheres da região de Epirus, ao nordeste da Grécia, pesquisados por Hélène Delaporte, ou ainda sobre os lamentos das mulheres da ilha de Córsega, pesquisados por Emely Rosemberg. Cabe citar também os estudos sobre as canções de ninar praticadas predominantemente por mulheres, ou sobre cantos e composições específicas de comunidades fechadas em que as mulheres são proibidas de fazer música, mas fazem escondidas dos homens dentro de coletivos femininos analisados por Robertson, ou ainda as composições das mulheres Mapuche, também estudados por Robertson e tantos outros.<sup>127</sup>

A partir dessas pesquisas sobressai tanto o interesse das investigadoras e dos investigadores nas vozes das mulheres (enquanto fazedoras de música cantada ou com voz) e, ao mesmo tempo, como essa é uma categoria importante nos estudos de gênero, como ressalta Lucy Green (2001), Carol E. Robertson (1989), Cathy Lane (2016) e tantas outras.

### 2.2.1 No Brasil

A partir de levantamento inicial sobre o campo musical que trabalha com gênero, feminismos e /ou mulheres, Camila Durães Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Maria Pedro (2018) afirmam em *A emergência do campo de música e gênero: reflexões iniciais*, que este vem crescendo especialmente a partir dos anos 2000 no Brasil. As pesquisadoras centraram sua pesquisa, nesse primeiro momento, em produção bibliográfica (livros e trabalhos acadêmicos de nível de mestrado, doutorado ou pós-doutorado), realizados no país que abarcassem os temas de gênero, feminismo ou mulher relacionados à música. Também apresentam os grupos de pesquisa vinculados à academia e iniciativas diversas não

---

ways in which male (or other) groups and institutions wield authority over those persons they seek to control. In advocating that researchers should not alter the situations they study – although our very presence inevitably does just that – we have ignored that our inquiry usually addresses established authority with little regard for dissent and those processes through which members of a culture challenge authority. The tensions that create change within a tradition can be readily observed through the manipulation of power and gender in performance.” (ROBERTSON, 1989, p.227.).

<sup>127</sup> Neste campo entram muitos estudos sobre *poder* no geral, que abordam gênero, raça, etnia, geração. Para aprofundamento maior, ver de Teresa Cascudo e Miguel Ángel Aguillar-Rancel, *Gênero, musicologia histórica y el elefante en la habitación*, em *Estudios de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, NOGUEIRA, Isabel e CAMPOS, Susan (org.) 2013, p. 27-55, em que a autora e o autor realizam uma revisão dos textos de gênero e feminismo em música.

necessariamente vinculadas à acadêmica, como festivais, encontros, organizações, campanhas, grupos de pesquisa autônomos e outros.

As autoras identificam que a produção em gênero e música no país vem crescendo especialmente a partir dos anos 2000, acompanhando um movimento mundial de maior visibilidade às pesquisas feministas e em gênero ou sobre mulheres, bem como às lutas feministas. No Brasil, as primeiras publicações identificadas pelas pesquisadoras datam da década de 1970 e são focadas em biografias de mulheres ícones, tais como Chiquinha Gonzaga e Carmem Miranda. Dessa década, apenas três publicações foram encontradas. Na década seguinte há um aumento considerável, passando de três para seis publicações. Concordo com a suposição das autoras de que essas pesquisas surgem no país dentro de um “inconsciente coletivo”, inspiradas, senão diretamente, pelo movimento da Segunda Onda Feminista que, no Brasil, como vimos no capítulo anterior, será localizado no final da década de 1970 e durante a década de 1980, um pouco deslocado temporalmente em relação à França, Inglaterra e Estados Unidos, por exemplo.

Mas é a partir dos anos 2000 que o campo começa a crescer de fato. Interessante perceber que grande parte dessa produção de pesquisa que vincula música a gênero, feminismos e/ou mulheres, muitas vezes não é feita nas instituições acadêmicas da música e sim de outras áreas, como Sociologia, Antropologia, História, Educação e outros. Para as autoras, isso pode ser reflexo ainda de uma cultura da música na academia no país que está assimilando as críticas e os debates sociológicos em relação à cultura:

Levantamos aqui a hipótese de que, talvez, isto seja um indicador de um processo de assimilação das críticas sociológicas da cultura e das artes ainda em curso no macro-campo da música – possivelmente já mais aprofundado em outros campos do conhecimento. Um considerável número de estudos críticos, distribuídos ao longo das últimas décadas, apontam para as persistentes vigências e predominâncias de pressupostos e ideais historicamente constituintes da/na música – especialmente nas músicas feitas e pesquisadas no âmbito acadêmico – como: objetividade; racionalidade; universalidade; neutralidade; desincorporeidade (*disembodiment*); assexualidade; transcendência; “música em si”/“música absoluta”; arte autônoma” e isenta de qualquer crítica sociológica da cultura; superioridade/autonomia/transcendência estética e cultural; paradigma da “arte absoluta”, desincorporada e dessubjetivada (Kermant, 1985; Wollf, 1987; Ciyton, 1990; McClary, 1994; Cusick, 2011; Mello, 2007; Shaw-Miller, 2013; entre muitos/as outros/as). (ZERBINATTI, NOGUEIRA & PEDRO, s/d, p.19.).

Apesar de não utilizarem os termos “conservador” e “tradicionalistas” explicitamente no texto, entendo que as autoras sugerem que um dos motivos pelos quais grande parte de

pesquisas em gênero e música no país tenham se desenvolvido em outros campos de conhecimento que não a música, se dê por essas características do campo. Ainda, reforçam essa ideia ao mencionarem os discursos correntes contrários às pesquisas de gênero e música em pareceres e avaliações diversos que ou desqualificam a pesquisa ou demonstram absoluta ignorância de como esse campo (música e gênero) vem se desenvolvendo no mundo, inclusive no Brasil (p. 20). Para Paulo Castagna, segundo as autoras, a “superação do positivismo” (CASTAGNA, em ZERBINATTI & all, 2018, p.20) na musicologia brasileira começou a aparecer apenas a partir da década de 1990. E é a partir dessa superação que se torna possível o desenvolvimento do campo de gênero e música.

A partir dessa pesquisa inicial, as autoras conseguiram mapear 141 trabalhos sendo que um pouco menos de 10% deles foram localizados antes dos anos 2000, indicando claramente um aumento de interesse e produção no campo a partir desse período. Novamente, concordando com a análise delas, esse processo de aumento de interesse e produção em gênero e música dá-se em um contexto em que no mundo ressurgem uma nova onda feminista, a qual Marlise Matos (2010) chamou de Quarta Onda, caracterizada pela diversificação das lutas, das grandes marchas mundiais, do advento da internet e dos cyberfeminismos e da pluralidade de pautas, como visto no primeiro capítulo.

Para a presente pesquisa, algumas produções dentro desse campo de gênero e música serão de maior relevância, como aquelas que utilizam a bibliografia feminista como referencial ou que são focadas no campo da música experimental. Pensando na produção bibliográfica nacional sobre música experimental no Brasil (sem considerar necessariamente o recorte de gênero), cabe mencionar as pesquisas de Lilian Campesato (sobre arte sonora no Mestrado e sobre ruído no Doutorado), a de Henrique Iwao (sobre técnicas de colagem na música eletrônica experimental no Mestrado) e a de Mário Del Nunzio (sobre o desenvolvimento de redes colaborativas na música experimental brasileira nos últimos dez anos no Doutorado).

A produção bibliográfica acadêmica brasileira que trabalha com a interseção de música experimental e gênero ou feminismo está em pleno desenvolvimento na atualidade. Esse campo vem se desenvolvendo e há pesquisadoras como Isabel Nogueira, Lilian Campesato, Camila Durães Zerbinatti e eu mesma que vimos colaborando para o crescimento da área. Contudo, a produção é recente sendo, em sua maioria, expressa em artigos científicos

em periódicos e congressos na área e em artigos não acadêmicos como os publicados em blogs pessoais, sites e revistas independentes.

Desde dos anos 2000 e mais intensamente a partir dos anos de 2010, a área de estudos de Gênero e Música no Brasil tem ganhado interesse e maior visibilidade, com grupos de estudos acadêmicos dentro dos departamentos de música ou de artes das universidades como o *GEMBA: Grupo de Estudo e Pesquisa de Música da Bahia*, na UFBA (desde 1998), coordenado por Laila Rosa e Angela Elisabeth Lühning, o *Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música*, na UFRGS (desde 2013), coordenado por Isabel Nogueira, o *Grupo de Pesquisas Interdisciplinares – MUCGES* da UFPB (desde 2016), coordenado por Haruê Tanaka e Jeane Félix da Silva, e o *Grupo de Pesquisa MusicAR: Articidade, Cultura, Educação Musical*, da UDESC (desde 2016), coordenado por Vânia Beatriz Müller. Esses cinco grupos de pesquisa e estudos mencionados são grupos de pesquisa cadastrados em 2018 no site do CNPq. Não consta no cadastro por exemplo o grupo *Feminaria: grupo de pesquisa e experimentos sonoros*, que está em atividade desde 2012 e é vinculado ao NEIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher, na UFBA, que foi um dos primeiros núcleos de estudos feministas no país fundado em 1983. Segue abaixo um quadro com os cinco grupos de pesquisa na área de música e gênero cadastrados em 2018 no CNPq, no país:

<b>Grupos de pesquisa acadêmicos junto ao CNPq na área de música que trabalham com “música e gênero”, “música e mulheres” e/ou “música e feminismo” (2018)</b>			
<b>Nome do Grupo</b>	<b>Instituição</b>	<b>Coordenação</b>	<b>Ativo desde</b>
GEMBA: Grupo de Estudo e Pesquisa de Música na Bahia	Programa de pós-graduação em música da UFBA -	Laila Rosa Angela Elisabeth Lühning	1998 – Não atualizado
Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música	Instituto de Artes da UFRGS	Isabel Nogueira	2014
MUCGES – Estudos Interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde	Centro de Comunicações, Turismo e Artes da UFPB	Haruê Tanaka e Jeane Felix	2016
MusicAR: Artiticidade. Cultura. Educação Musical	Centro de Artes da UDESC	Vânia Beatriz Müller	2016

Grupos de pesquisa acadêmicos junto ao CNPq na área de música que trabalham com “música e gênero”, “música e mulheres” e/ou “música e feminismo” (2018)			
Nome do Grupo	Instituição	Coordenação	Ativo desde
Metodologia e função social no ensino coletivo instrumental	Universidade Federal de Alagoas – UFAL – Linguística Letras e Artes	Marcos dos Santos Moreira Alexandre Alberto Silva Andrade	2008
Música Antiga: Repertórios e desdobramentos teóricos e práticos	Departamento de Artes – UFPR – Universidade Federal do Paraná	Silvana Ruffier Scarinci	2010 (não atualizado)

Quadro 2. Grupos de pesquisa acadêmicos junto ao CNPq na área de música que trabalham com “música e gênero”, “música e mulheres” e/ou “música e feminismo” (2018)

Além dos grupos vinculados a universidades, também têm surgido grupos autônomos como alguns grupos de *Facebook* que articulam discussões e, principalmente, divulgam trabalhos e pesquisas dentro da ampla categoria “música e gênero”, ou “mulheres na música” ou “música e feminismos”. No caso da música experimental e o recorte de gênero, alguns grupos de *Facebook* têm desempenhado o importante papel de divulgação de oportunidades e visibilidade para mulheres na América Latina, como a página *Mujeres en la experimentación sonora/AmericaLatina*, criado e administrado pela compositora argentina Alma Laprida em 2015. Na categoria de coletivos e/ou iniciativas cuja temática é “mulher e música”, Zerbinatti, Nogueira e Pedro listaram dezessete iniciativas. Entre elas há iniciativas voltadas para música popular, que prioriza a prática musical, como o *Sonora – Ciclo de Compositoras*; *Feminine Hi-Fi*, *Hard Girrrls*, *Women’s Music Event*, *Coletivos de mulheres do Rap e do Hip-Hop*, *Girls Rock Camp*, *Ladies Rock Camp* e outros; há iniciativas organizadas por e para mulheres negras, tais como *Palavra Preta*, *Mostra Nacional de Negras Autoras* e outros e, ainda acrescento, o coletivo *Sopapo de Mulheres*. Há iniciativas voltadas para a prática da música experimental, como *Mostra XX*<sup>128</sup>, *Projeto Dissonantes*<sup>129</sup>, *Hystereofônica* e outros; iniciativas mais acadêmicas, mais voltadas para discussão e formação política, como *Rede Sonora - músicas e feminismos*<sup>130</sup> e algumas outras iniciativas (ZERBINATTI, NOGUEIRA & PEDRO, p. 17; NOGUEIRA & NEIVA, 2018). Todos esses grupos, coletivos, festivais e iniciativas trabalham no sentido de dar visibilidade às mulheres na música, dar formação e

<sup>128</sup> Abordo a Mostra XX mais profundamente no terceiro capítulo desta tese, no item 3.4.

<sup>129</sup> Abordo mais profundamente o Projeto Dissonantes, no terceiro capítulo desta tese, no item 3.5.

<sup>130</sup> Abordo mais profundamente a Rede Sonora, no terceiro capítulo desta tese, no item 3.6.



empoderamento. Em muitos deles, a parte reflexiva é fundamental e é realizada em conversas, debates ou em grupos de estudo.

Avaliando as grandes referências no mundo (que são em sua maioria de tradição anglo-saxã) da Musicologia Feminista, é possível notar uma tendência de aproximação e apropriação de linhas pós-estruturalistas e pós-modernas. A maioria das pesquisadoras que são consideradas referências se identificam com o campo de gênero em que termos como “desconstrução”, “subjetividade” e “sexualidade” são centrais. Essas autoras vêm trabalhando no sentido de desconstruir estereótipos ligados a gênero e música, que determinam lugares de atuação permitidos e esperados para mulheres e homens, bem como vêm desconstruindo, inclusive, os próprios discursos musicais que, supostamente, reforçam esses estereótipos, como é o caso de Susan McClary, Suzanne Cusick, Marcia Citron, Lucy Green, Sally Marcarthur e outras, partir de uma perspectiva apoiada na individualidade e em questões identitárias e sobre sexualidade. Ao mesmo tempo que desenvolvem o campo a partir, principalmente, da discussão sobre “desconstrução”, também trazem para o centro das discussões o problema da representatividade (ou falta de). Assim, elas se debruçam tanto em cima de questões simbólicas a serem desconstruídas, como em cima de questões objetivas de representatividade, procurando estabelecer práticas de incentivo e visibilidade para mulheres na música.

No Brasil, percebo uma tendência parecida. Apesar de o campo ter se mostrado diverso, como apontaram Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018), e estar crescendo, parece haver uma maior afinidade com teóricas e teóricos pós-estruturalistas e pós-coloniais. Talvez isso ocorra pela própria natureza subjetiva da música. Mesmo que consideremos que a música é construção social, cultural e econômica, além de ser também produtora e reprodutora de realidades sociais (ATALLI, 2006; BORN, 2010; MCCLARY, 1993; DENORA, 2004), a música afeta individual e coletivamente de forma subjetiva, trabalhando no campo das emoções. A subjetividade dos significados e das leituras possíveis que uma música pode proporcionar a diferentes pessoas ou contextos a coloca no campo das linguagens não verbais cujos significados não são diretos e, portanto, são passíveis de interpretações diversas corroborando a ideia de subjetividade. As pesquisas que abordam “música e gênero”, “música e feminismos” ou “música e mulheres” que estão sendo realizadas na área de Musicologia tem demonstrado essa relação mais próxima com a subjetividade e a desconstrução de discursos e priorizam a análise do produto final artístico (a performance ou a obra). Para Liliane Segnini:

O trabalho do artista representa, ao mesmo tempo, a realização de um trabalho, o exercício de uma profissão, uma expressão artística, frequentemente analisado considerando-se a sua performance ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação, a criação. Raramente são analisadas as relações de trabalho e profissionais implícitas nesses processos. Revela-se a obra, mas o trabalho que a elabora é quase sempre silenciado, ou pior ainda, ofuscado por idealizações. (SEGNINI, 2012, p.106.).

Já no caso de pesquisas realizadas no âmbito da Educação Musical, ou de outras grandes áreas, como a Sociologia, por exemplo, têm realizado análises a partir de outros pontos, como análise estrutural da sociedade, da divisão sexual do trabalho em música e outros, como a pesquisa desenvolvida por Caroline Brendel Pacheco<sup>131</sup>, em parceria com Elizabeth Andogo'o. As pesquisadoras publicaram em 2017 um capítulo, sob o título de *Belonging and identity: exploring gendered meanings of musicking in seven-years-olds* (*Pertencimento e identidade explorando significados de gênero na musicalização de crianças de sete anos de idade*) no livro *Children's home musical experiences across the world* (*Experiências musicais domésticas de crianças ao redor do mundo*), em que relacionam identidades musicais e de gênero com as experiências de crianças de sete anos em seus contextos familiar e escolar.

No campo da Sociologia que investiga relações sociais de sexo e música, posso citar o trabalho de Liliane Segnini. A pesquisadora vem se dedicando a investigação sobre como se dá o trabalho do e da artista. Quais são os mecanismos de produção e como se dá a profissionalização e a remuneração, aliando à análise da divisão sexual do trabalho a divisão de classe e de raça, como o capítulo: *Superar limites nas carreiras de mulheres musicistas*, publicado no livro *Gênero e trabalho no Brasil e na França* (2016). Neste, a autora procura “evidenciar a relevância da consubstancialidade<sup>132</sup> das relações sociais de classe e gênero” (2016, p.181). Ela analisa situações de trabalho mais ou menos estáveis como corpos orquestrais, analisa musicistas em cargos prestigiosos em orquestras, abordando as desigualdades vivenciadas pelo recorte de gênero e maneiras de superá-los. Mais ou menos na mesma linha é o capítulo: *Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão*, inserido no livro *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* (2012). Neste último, Segnini, através de entrevistas e trajetórias de 108 artistas, procura entender como se dão as relações de trabalho e produção artística no mundo atual capitalista. Sobre o trabalho artístico, a autora dirá:

<sup>131</sup> Professora e pesquisadora do curso de Educação Musical da UFPB.

<sup>132</sup> Ver capítulo I, item 1.5.1

O trabalho artístico se inscreve também na lógica de mercado, e essa vinculação se expressa nas configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte, trabalho e profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que o referido controle, seja justificado em nome da “qualidade artística”, e não do valor criado, de difícil mensuração – é verdade –, mas não deslocado da esfera ampliada de acumulação de capital. (SEGNINI, 2012, 102).

Segnini evidencia que apesar dos discursos correntes sobre a autonomia da arte em relação a sistemas de criação de valor mercadológico, a produção artística também segue na lógica da mercantilização, sendo financiada pelo Estado em sistema de mecenato, através da política de editais que figuram a possibilidade de empresas se isentarem de impostos. A pesquisadora alia essa produção que depende de investimento privado com apoio do Estado à reprodução de mecanismos classistas, elitistas e marginalizadores, reforçando a dificuldade enfrentada por grupos minoritários, como as mulheres, pessoas “racializadas”, pobres e outros.

Apesar de essas pesquisas não focarem no produto final musical (seja a performance, seja a obra), elas trazem dimensões importantes para entender esse produto final, uma vez que consideram todo o seu processo de produção, refutando a ideia corrente, já discutida, de que a música é uma arte autônoma da sociedade. Nesse sentido, entendo a necessidade de abordar o campo (nos termos bourdianos) em que essa música é produzida, procurando entender quem são os e as principais agentes, como são financiados os projetos e como é a participação feminina. Antes de adentrarmos na análise de algumas iniciativas formativas do campo da música experimental brasileira cabe uma breve conceituação do termo experimental com que trabalho.

## **2.3 Música *experimental***

A criação sonora experimental a qual me refiro é pensada em relação ao campo dominante da música, a saber: “música erudita de concerto”. Ela nasce da ruptura (ou, ao menos, do desejo por ruptura) com valores e práticas da cultura dominante. Nasce, por exemplo, da ruptura da noção de som musical, através da incorporação do ruído como possibilidade musical. Da busca por ruptura da hierarquia entre compositores/as e intérpretes, haja visto que as performances são os lócus de materialização da música e o foco central dessas práticas experimentais em contraponto, por exemplo, à cultura de escritura musical, um dos paradigmas que rege a música de concerto ocidental. Surge pelo desejo de transgredir

regras e valores já tão estabelecidos da cultura dominante musical, como coloca SILVEIRA (2012, p.67):

(...) pode-se pensar a música experimental como uma prática que prioriza a criação de novas concepções do musical, pautadas na experimentação formal. Os músicos praticantes são incentivados a perceber música de um modo altamente pessoal e tentar **criar rupturas** com os discursos musicais estabelecidos. Como advogaria a criação de novas formas de fazer, a música experimental seria transversal aos vários gêneros musicais, podendo servir-se de características e restrições convencionadas destes, mas não se fixando em nenhum, esquivando-se assim de configurações mais codificadas. Nesse sentido, sinteticamente, poder-se-ia pensar a música experimental como um **antigênero**. Ficaria também assim impressa a vontade de não fixação desses modos como códigos. (nosso grifo.).

Ou Fernando Iazzetta (2014, p. 4-5)

Numa outra direção o experimentalismo tem sido frequentemente associado a práticas de caráter transgressor, em que comportamentos, modelos e delimitações bem estabelecidos são colocados em questão. Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte. Na música experimental o foco da composição se transporta para a performance e a separação entre criação e recepção é atenuada uma vez que o público é chamado a ter um papel mais atuante nos processos de geração e fruição da obra. O traço de **transgressão** ou **subversão** torna-se elemento essencial do experimentalismo. (Nosso grifo)

Nessas perspectivas, o termo experimental é proposto em relação ao campo dominante, como aspecto de ruptura, transgressão e subversão. Mas também é salientada a característica da dificuldade de delimitação enquanto gênero e é proposto dessa forma, por Silveira, como um antigênero, podendo ser aplicado a qualquer exemplo já consolidado. O que define, na concepção de Silveira, música experimental é o seu caráter transgressor e de ruptura a um dado gênero. A ideia de *novidade* ou algo *inesperado* é trazida também por Lilian Campesato em *Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual*:

Experimentar significa testar pela ação aquilo que está ao nosso alcance. O experimentalismo pressupõe colocar em questão o que já é conhecido e é um dos processos que podem levar ao radicalismo (transformação profunda) ou ao marginal (fora do centro), portanto, a atitude experimental é questionadora e leva a conclusões que confrontam o que já é estabelecido pelos hábitos, pelas crenças ou por uma certa inércia. (CAMPESATO, 2015, p. 5-6.).<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Neste texto a pesquisadora Lilian Campesato apresenta alguns conceitos para desenvolver a ideia de música marginal. Quando conceitua *experimental* e *experimentalismo*, a autora esclarece a diferença entre o *experimento* (típico das práticas científicas, como na medicina, na computação, na música e outros) que visa o controle e a

A ideia de música experimental como um antigênero é também corroborada por Mário Del Nunzio em sua tese de doutorado (2017). Ao propor uma espécie de conceituação do termo “música experimental”, Mário Del Nunzio primeiro esclarece que não pretende aprofundar o termo “música”, o qual, muitas vezes, no contexto da “música experimental” pode ser posto em questão “seja, simplesmente, pela sua negação – ‘não-música’, ‘antimúsica’ – seja pela proposição de substitutos, em especial o termo arte sonora” (2017, p.11)<sup>134</sup>. O autor detém-se no termo “experimental” e seus derivados (“experimentalismo”, “experimento”), e partindo da etimologia da palavra em dicionários diversos aponta a aplicabilidade do termo no contexto de manifestações artísticas, estudos culturais e especificamente em música<sup>135</sup>. Del Nunzio demonstra (nesses diversos contextos) como o termo é utilizado associado à noções de “vanguarda”, “liberdade de pesquisa”, “inovação formal”, “algo que se opõe à comunicação com o público”, “invenção”, “radicalidade”, ou “ligado à técnicas específicas” (p.15). Aponta a utilização do termo também enquanto adjetivo como nos termos “rock experimental”, “punk experimental”, “modernidade experimental”<sup>136</sup> e postula que no caso da “música experimental”, diferente dessas aplicações mencionadas, o termo não sugere uma simples modificação de algo já existente, porque, dirá ele: “Música experimental não contempla uma identidade previamente estabelecida”. (DEL NUNZIO, 2017, p.16).

A contextualização trazida por Del Nunzio é importante pelo fato de o termo “experimental” ser utilizado para definir cenas, processos e produtos muito diferentes entre si. Mesmo no caso do termo “música experimental” é necessário apontar de forma mais precisa sobre “qual” música experimental se está falando, pois como visto em Del Nunzio (2017), Silveira (2012), Iazzeta (2014), Campesato (2012), Obicci (2015), Palombini (1998), Griffiths (2010), Mauceri (1997), Nyman (1974), Gottschalk (2016) e tantos outros autores e outras autoras, o termo pode se referir a exemplos que nada têm a ver um com o outro.

---

comprovação de uma hipótese (MAUCERI, 1997) e o *experimental* que assume o risco e busca o novo, o não previsto.

<sup>134</sup> Ele apresenta uma breve discussão sobre o debate em torno do termo “música”, e cita, por exemplo, entre outros autores e autoras, a pesquisa de Lilian Campesato (2012) em que a pesquisadora propõe que a “arte sonora” é uma arte que difere da “música”, embora mantenha proximidade e limites não muito definidos. Também cita o posicionamento do pesquisador Valério Fiel da Costa, em que o compositor sugere (2006) que o termo “música” traz em si relações hierarquizadas de poder e que seria mais interessante pensar em sonoridades ou “artes do som” do que em música.

<sup>135</sup> No dicionário “Grand Larousse” (1990, p.1182), por exemplo, o termo “experimental” é associado a correntes ou tipos de músicas específicas no século XX, como “concretas, eletrônicas e eletroacústicas” (DEL NUNZIO, 2017, p.1.4)

<sup>136</sup> Para citar o trabalho de Anthony Giddens (1995, p. 93-94), citado por Del Nunzio como exemplo de aplicação do termo como adjetivo, demonstrando sua aplicabilidade em diferentes contextos e não só na música (p.15).

No Brasil, assim como no mundo, o termo “música experimental” também pode ser utilizado em referência a muitas práticas diferentes entre si. No caso dessa pesquisa esse campo é formado por uma série de instituições de produção, promoção e consagração do próprio campo, bem como agentes específicos. Existe uma certa vinculação à cultura musical acadêmica brasileira, a qual vem sendo questionada e, muitas vezes negada, pelos próprios e pelas próprias agentes do campo, contudo é inegável que esse campo que abordo no trabalho (agentes e instituições/iniciativas) é caracterizado por uma elite intelectual brasileira (alternativa, pode ser), que mantém vínculos diretos ou indiretos com a academia e, de certa forma, privilegia-se dessa relação, quando comparado, por exemplo, a outros campos da música provenientes de situação menos privilegiada. É corrente o discurso de que a “música experimental” é marginalizada ou funciona como um gueto. Concordo com isso ao pensar nesse sub-campo específico em comparação ao campo da música erudita de concerto, ou da música acadêmica, ambos com pouca inserção de mercado, mas se estabelecendo como campo dominante gozando de amplo capital simbólico cultural. É necessário dimensionar essa “marginalização” a qual a “música experimental” sofre no Brasil, diferenciando, por exemplo de outros tipos de marginalização ocorridas por questões raciais, econômicas e sociais. No caso da “música experimental”, é importante frisar que a marginalização é em relação ao grande campo da música e, geralmente, diz respeito, ao próprio objeto musical, o qual renega ou corrompe valores musicais caros à tradição ocidental de concerto, tais como as noções tradicionais de som belo ou musical, incorporando o ruído<sup>137</sup>, a incerteza, o acaso como objetos e metodologia. Nesse caso, não são os e as agentes do campo experimental que sofrem a marginalização social por comporem uma determinada classe. Essas e esses agentes, de fato, compõem, em sua maioria, a mesma classe que produz a música dominante (de tradição europeia ocidental de concerto). Ou seja, o fator de marginalização é a própria música, mais do que as pessoas.

Em texto publicado sobre o processo curatorial do 3º FIME – Festival Internacional de Música Experimental, o compositor e pesquisador Valério Fiel da Costa (2017) expõe a contradição em utilizar o termo *experimental* para uma certa produção por conta da relação hierarquizada estabelecida com o campo dominante. Segundo Costa, a produção sonora dita experimental (de diversas vertentes) corresponde à produção mais representativa da música

---

<sup>137</sup> Lilian Campesato (2012) argumenta que ao incorporar o ruído como possibilidade musical, essas práticas sonoras transformam o ruído em outra coisa (som musical, por exemplo), deixando de ser ruído.

contemporânea<sup>138</sup>, não sendo lógico assumi-la enquanto um sub-campo, submissa a um suposto modelo consagrado, que mantém seu *status*, por relações reproduzidas no sistema capitalista:

Essa explosão ou generalização do termo cria uma situação bizarra na qual a exceção acaba se tornando mais abrangente que a regra. Acabamos entendendo o que é *música experimental* pelo que este termo teria de negativo em relação a algum modelo consagrado. O desejo de fazer diferente, seja por razões políticas ou estéticas, acaba qualificando determinadas manifestações a figurar no ambiente especial de uma música experimental.

... medir tudo o que fazemos por um modelo consagrado...

Acho que convém deixar claro que o tal “modelo consagrado”, no caso o conservatorial e seus inúmeros desdobramentos no tecido social: sua típica divisão de trabalho, definição de estamentos e reificação do Compositor e da Obra musical, muitas vezes em detrimento da ação performática, esta condição social da música em nossa sociedade é um fenômeno relativamente recente e específico que só alcançou o *status* de coisa natural (hegemônica, melhor dizendo) porque foi imposta como parte do pacote de um fenômeno maior que tem como lastro o estabelecimento do Capitalismo com régua sócio econômica a definir o funcionamento da sociedade. (COSTA, 2017.).<sup>139</sup>

Para Costa, no texto citado, a relação do processo de consagração da música “erudita” ou “tradicional de concerto” ou “conservatorial” está intimamente ligada ao sistema capitalista no qual se desenvolveu. Em sua análise, o pesquisador segue seu raciocínio dizendo que essa “música que usamos como modelo ocorre concomitantemente à própria Era Contemporânea (a partir da Revolução Francesa)” e ironiza dizendo que continuamos fazendo “música contemporânea” desde Beethoven, considerando-a, até os dias atuais, como paradigmática. No texto, o autor ainda nos lembra que desde sempre houve improvisação e que a performance foi também sempre o foco de interesse e criatividade materializada em música, antes da supremacia da figura “do compositor”. O incômodo expresso por Costa pode trazer à superfície alguns aspectos importantes para a definição do campo da música experimental no contexto desse trabalho. Por um lado, localizar a música paradigmática da atualidade em Beethoven e situada no contexto da Era Contemporânea, tendo como referência a Revolução Francesa, traz o próprio debate sobre as ideias dominantes daquele momento que foram, através das narrativas históricas consagradoras, reproduzidas e vêm passando por processos de naturalização e essencialização no mundo da música ocidental. Esses ideais,

<sup>138</sup> Importante frisar que o compositor, apesar de não ter explicitado no texto, refere-se a uma produção musical contemporânea de uma determinada cultura, a saber a ocidental.

<sup>139</sup> Disponível em: <http://www.fime.art.br/2017/curadoria/>

nominalmente – liberdade, fraternidade e igualdade – juntamente com duas grandes revoluções industriais, foram os que deram origem ao pensamento liberal, à ascensão da burguesia e consolidação do capitalismo (ao menos nos países da Europa ocidental em especial a Inglaterra e a França), sendo Beethoven considerado um porta voz desses ideais burgueses por muitos musicólogos (LOCKE, 2015, p.27). Locke (2015) identifica que, ao longo do século XX e especialmente a partir da segunda metade deste, a Musicologia vem se ramificando em diversos sub-campos que questionam os discursos dominantes em nossa “história da música” e em nossa musicologia até então, os quais foram especialistas em determinar os paradigmas da música e elegeram alguns compositores (em sua maioria da Alemanha) como os grandes ícones da música em detrimento de outras manifestações musicais, outras culturas, outras localidades (como músicas populares, músicas americanas, africanas, asiáticas e outros), relegando a essas *outras* manifestações o lugar do *outro*, a ser explorado no campo dos “estudos Culturais”, Etnomusicologia, Sociologia da música e outros (LOCKE, 2015, p.27).

Costa (2017) escancara o projeto político-ideológico de continuar adotando essa referência musical como uma referência paradigmática, em relação à qual as outras manifestações musicais se espelham, mesmo que estas (outras) sejam muito mais representativas (em sua visão) daquilo que vem sendo produzido na atualidade.

Concordo com Costa no sentido de assumir uma postura política positiva em relação ao campo, procurando estabelecê-lo, estrategicamente, não em relação ao campo dominante. Contudo, entendo que este ainda se comporta de forma relacional ao campo dominante, o qual ocupa essa posição muito mais por uma questão de capital simbólico cultural do que, de fato, por uma representatividade. Nesse sentido, talvez Costa tenha razão e aquilo que chamamos de “música experimental” hoje no Brasil represente melhor o que está sendo produzido na música contemporânea no país. No entanto, mesmo considerando que existe uma diferença hierárquica entre a música representativa de um campo dominante e essa música que chamo de “experimental”, assumo os limites e a insuficiência na utilização desse termo, pois, como muitos já disseram, ele não ajuda na definição de um gênero, constitui-se mais como um anti-gênero, como algo antagonista a modelos consagrados dominantes.

Ao abordar a cena da música experimental brasileira enquanto campo, entendo que existem regras próprias estabelecidas por práticas e valores que são produzidas e reproduzidas nessa cena. Assim, mais do que buscar uma antologização da música experimental, baseada,



por exemplo, naquilo que é considerado oficialmente como “música experimental”, tendo como principais referências John Cage, Charles Ives e a “escola americana” no geral dos anos de 1960, basearei minha análise nas práticas correntes no país, as quais podem ser encontradas nos festivais, encontros, selos independentes, produções jornalísticas independentes e tantos outros.

Meu foco são algumas produções desse campo a partir da primeira década dos anos 2000, especialmente algumas cenas da cidade de São Paulo. Nesse sentido, reconhecendo o pioneirismo e a importância de movimentos e manifestações da música experimental no Brasil anteriores ao período abordado na tese ou ao recorte geográfico escolhido, entendo esta pesquisa como um olhar através de uma lupa em um campo muito mais amplo do que o considerado neste trabalho. Este campo vem se firmando desde as atuações de Reginaldo de Carvalho, no Piauí, na década de 1950, de Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Hans Joaquin Koellreutter e Walter Smetak (que iniciaram na Bahia mas tiveram repercussão e influência em todo o país), Hélio Oiticica e tantos outros e outras na década de 1960. Nas décadas seguintes o Estúdio da Glória no Rio de Janeiro se estabeleceu como um importante foco da atuação experimental na música, desenvolvido na década de 1980 por Rodolfo Caesar, Tim Rescala e Tato Taborda (GARCIA, 2012), com atuação de Vânia Dantas Leite entre outros e outras, a atuação de Denise Garcia, José Augusto Mannis e Marco Scarassatti em Campinas, do grupo *O Grivo* em Belo Horizonte, a atuação de Didier Guigue e Pedro Osmar na Paraíba, de Janete El Haouli em Londrina, de Valério Fiel da Costa e Fábio Cavalcante em Belém. Mais recentemente não posso deixar de mencionar o trabalho intenso que tem sido realizado em João Pessoa, pelo grupo Artesanato Furioso tendo a frente Valério Fiel da Costa e o trabalho que vem sendo realizado em Recife por Yury Bruscky, Tainã Ramos Leal, Túlio Falcão, Thelmo Cristovam, Marie Carangi e outros e outras, fora do âmbito acadêmico. Seria impossível no escopo deste trabalho listar todas as pessoas, iniciativas e coletivos que vem atuando há tempos na construção e conformação de uma cena ou de um campo da música experimental brasileira.

## Capítulo III

### O campo da música experimental a partir de algumas iniciativas e a representatividade feminina

“A representação é a subjetivação da objetividade, que, na condição de mola propulsora da ação, volta para o mundo da objetividade” (SAFFIOTI, 2000, p.75)

Neste capítulo analiso algumas iniciativas constituintes do campo da música experimental brasileira, especialmente na cidade de São Paulo, buscando evidenciar as relações de ocupação e inserção das mulheres. Foco no campo atual, desde 2003 (no caso do *ENCUN* – Encontro de Criatividade Sonora) até 2017 e em alguns casos, 2018. Analiso as seguintes iniciativas:

- *ENCUN* – Encontro de Criatividade Sonora
- IBRASOTOPE
- FIME – Festival Internacional de Música Experimental
- Mostra XX
- Projeto DISSONANTES

Além das iniciativas listadas, abordo também a *Rede Sonora: músicas e feminismos*. Essa rede, apesar de não focar especialmente no campo da música experimental, se coloca como uma rede feminista na música e, como veremos, se aproxima do campo da música experimental em alguns momentos e atividades específicas, sendo que agrega grande parte das mulheres que estão inseridas no campo da música experimental ou que o pesquisam. Pelo fato de a música experimental não ser o foco principal da rede, farei menção a ela sem um aprofundamento investigativo.

Antes de apresentar cada instituição, contudo, cabe lembrar o debate sobre a questão da *representatividade*. Como visto no capítulo I, a questão é importante porque, como nos lembra Rosane Borges (2016), será primordial na construção do imaginário. Podemos, inclusive, arriscar associar a questão da representatividade à materialização da existência simbólica. Significa dizer que, através da representação de um grupo em espaços de poder, esse grupo passa a existir simbolicamente. O problema da representatividade, posto numa

perspectiva marxista, grosso modo, é que ela não é suficiente para uma transformação revolucionária do sistema capitalista (ou neoliberal) – muitas vezes, inclusive, ela o legitima. Quando falamos em representatividade negra ou feminina, frequentemente, nos contentamos em ver nossos/as semelhantes (em relação à raça e sexo) ocupando lugares de poder, protagonizados em nossa sociedade por homens brancos heterossexuais (como na mídia e nos altos cargos das mais variadas carreiras), sem, necessariamente romper com modelos exploratórios, racistas, classistas e/ou machistas. Como apontado por Cintia Nascimento (2016) com relação a cotas para mulheres em espaços políticos institucionais, como o parlamento ou o congresso, por exemplo:

Reservar um número determinado de assentos em nome da “representatividade” feminina nesses espaços não resolve os problemas estruturais. Mais ainda, mascara a realidade da maioria das mulheres que estão distantes da vida pública, utilizando-se de uma solução aparente e imediata. Mulheres que são tidas como “representantes”, devido apenas a seu sexo, não necessariamente defenderão os interesses da maioria das mulheres, as trabalhadoras.

Ocorre que, o combate ao machismo e ao racismo passa pelo combate ao sistema baseado na exploração e apropriação desses grupos oprimidos e/ou marginalizados. Assim, é evidente a importância em haver mulheres e pessoas racializadas desconstruindo ideais e preconceitos sobre os lugares que elas podem e devem ocupar, contudo, isso não é suficiente para que a opressão contra esses grupos acabe. E mais, não é porque uma pessoa é mulher ou é negra que ela questiona as opressões que sua classe (de sexo ou raça) sofre. Como vimos não existe uma única classe de mulheres e sim, várias. Assim, não basta ser mulher para lutar pela emancipação feminina (a qual implica na emancipação das opressões e explorações sistêmicas as quais são imbricadas em relações raciais, de classe e origem geopolítica). Muitas vezes se caracterizam como pequenas reformas que têm seu valor por tornarem a vida cotidiana dessas pessoas muito melhor e mais digna e transformarem o imaginário coletivo tornando possível a existência de um grupo minoritário politicamente em outros espaços sociais que não os que reforçam os estereótipos, mas a longo prazo e na macroestrutura servem como processos legitimadores do sistema capitalista exploratório, sendo absorvidas neste.

No debate sobre representatividade é necessário evidenciar que tipos de atividades estão sendo analisadas, explicitando as divisões sexuais do trabalho como forma de opressão e o projeto político a que servem. É nesse sentido que apresento a análise de algumas iniciativas formadoras do campo da música experimental brasileira, focando em uma cena específica de

São Paulo. Para realização do mapeamento foram analisados todos os programas de concerto e apresentações do *ENCUN*, *Ibrasotope*, *FIME*, *Projeto Dissonantes* e *Mostra XX*. Aliado à análise dos programas de concerto e apresentações foram colhidos depoimentos de Valério Fiel da Costa sobre o *ENCUN*; Renata Roman e Natacha Maurer sobre o *Projeto Dissonantes*; Mário Del Nunzio e Natacha Maurer sobre o *Ibrastope* e o *FIME* e Fernanda Aoki Navarro sobre a *Mostra XX*. Também foram utilizados documentos (entrevistas, reportagens, matérias de jornal e outros) produzidos sobre essa cena.

### 3.1 ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora

O *ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora* é um encontro anual itinerante, sem curadoria estética ou estilística, de compartilhamento, divulgação e promoção da música contemporânea brasileira. Também funciona como um espaço reflexivo no qual ocorrem mesas, debates, apresentações de trabalhos científicos, aulas e outros. É de caráter deliberativo, havendo, durante o evento, uma assembleia na qual votam-se a respeito da música contemporânea brasileira e sobre o próprio *ENCUN* (questões metodológicas, filosóficas e práticas com relação, por exemplo, a localidade de efetuação do encontro seguinte).

O *ENCUN* foi criado em 2003. Na época, a sigla correspondia à: *Encontro Nacional de Compositores Universitários*, tendo mudado em 2015 para *Encontro Nacional de Criatividade Sonora*<sup>140</sup>. O encontro foi criado como consequência de um movimento de alguns compositores da UNICAMP vinculados ao curso de graduação e de mestrado em composição musical na Instituição, que buscavam mudanças curriculares para os cursos de composição nas universidades brasileiras. Os principais atores desse movimento foram os compositores Valério Fiel da Costa (figura líder nesse processo e na criação do *ENCUN*), Alexandre Fenerich, Alfredo Votta, Bernardo Barros, Dantas Rampin, Gregory Slivar, Guilherme Rebecchi, Henrique Iwao, Lucas Araújo, Mário Del Nunzio e Rodrigo Felício. (SILVEIRA & DEL NUNZIO, 2009, p. 06). No ano anterior de sua criação, no início de 2002, esses compositores iniciaram um fórum de discussão sobre o curso de composição na instituição. De modo geral, eram críticos aos modelos curriculares que priorizavam aprimoramento técnico de escrita musical em detrimento de uma prática. Criticavam o fato dos alunos e das alunas desses cursos passarem anos estudando técnicas consagradas de

---

<sup>140</sup> O atual nome *Encontro Nacional de Criatividade Sonora* foi votado em assembleia do XV *ENCUN*, que ocorreu em Campinas, SP. A utilização do nome atual se efetivou apenas a partir do ano seguinte (2016), no XVI *ENCUN*, em Porto Alegre, RS.

escritura musical sem ouvir as músicas que compunham, sem participar de oficinas junto a intérpretes e sem terem como perspectiva uma prática dinâmica de experimentação através da escuta do que estavam compondo. Eles organizavam debates e concertos mensais em 2002 (e, quinzenais em 2003) com estreias de obras de compositores e compositoras da instituição. Para Henrique Iwao Silveira e Mário Del Nunzio (2009, p.06):

Nesses concertos algumas dezenas de obras musicais estreadas e um ambiente diferenciado de criação musical foi instaurado; a criação musical passou a ser algo mais palpável, passível de ser admirada e debatida por colegas e interessados, algo raro no ambiente acadêmico. Os concertos não tinham nenhuma restrição de caráter técnico, estético ou estilístico: os compositores apenas deveriam garantir que suas obras fossem executadas. Um desdobramento dessa necessidade foi que muitos compositores tiveram que tocar obras próprias ou de colegas, ampliando seu campo de atuação para incluir a interpretação e a improvisação musical, aproximando composição de execução; outro, que muitos passaram a criar obras eletrônicas, que não dependiam de intérpretes para serem apresentadas.

Esse movimento de compositores da Unicamp durou de 2002 a 2004. Para Valério Fiel da Costa (2013) parte dos objetivos desse processo era a reestruturação dos cursos universitários de composição musical e a própria prática compositiva no Brasil, a qual, para o compositor, deveria se “libertar” dos modelos dominantes na música, assumindo autonomia e independência das correntes consagradas da música ocidental de concerto. Assim, o *ENCUN* nasce como consequência planejada, pois para que a prática compositiva brasileira se “libertasse” das normas curriculares dos cursos de composição musical, era necessário haver trocas entre os compositores e as compositoras do Brasil como um todo, sem uma curadoria estética ou estilística e com a priorização de concertos. Para facilitar a participação de pessoas de diversas localidades, em uma perspectiva de democratização do fazer, do pensar e do fruir musical, estipulou-se que o encontro seria itinerante<sup>141</sup>. Ainda, é pensando na democratização do fazer, pensar e fruir musical, que uma das premissas do encontro é a “não-curadoria”, e uma não definição à priori do formato do evento, permanecendo aberto, dessa forma, às demandas e às práticas espontâneas. O compositor enfatiza a não vinculação institucional do

---

<sup>141</sup> Esse fator é bastante significativo do ponto de vista da tentativa de democratização do fazer, pensar e fruir musical. Em *As mulheres criadoras de som/música e suas atuações no ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora* (2017), Tânia Mello Neiva e Isabel Nogueira enfatizam o fato de o ENCUN, em quatorze anos de existência, ter sido realizado nas cinco regiões brasileiras. Outros eventos da música (acadêmica, vale pontuar) de caráter itinerante, como a ANPPOM, por exemplo, em vinte e oito anos de existência (de 1991 a 2017) não havia ainda contemplado a região norte do Brasil. A primeira edição do congresso a ser realizado na região Norte, na cidade de Manaus, será em agosto de 2018. (NEIVA & NOGUEIRA, 2017, p. 05)

evento, sendo totalmente organizado e efetivado pelo esforço de estudantes de composição musical e docentes interessados, sem financiamento público<sup>142</sup>. Nas palavras de Costa (2013)

O evento foi criado por estudantes do curso de composição da UNICAMP em 2003 como parte de um pacote de reivindicações que visava a criação de um modelo de ocupação do espaço acadêmico que gerasse um precedente pedagógico, técnico, artístico e científico capaz de estimular uma reformulação do papel da universidade frente à área (ou do papel da área frente à universidade). (...) O projeto previa que, depois de um determinado tempo de experiência, seria conveniente dividir com outros centros acadêmicos de criação musical estas ideias recolhendo opiniões e fazendo circular o formato de gestão autônoma que se esboçara. A realização do Encontro Nacional de Compositores Universitários em 2003 foi a resposta a esta necessidade de interlocução. Pensado para ser um evento itinerante, entendendo o custo do deslocamento num país de proporções continentais, desde 2003 o ENCUN tem perseverado, de forma autônoma, sem que se tenha criado uma pessoa jurídica que lhe desse foco institucional. Cada edição do encontro é proposta espontaneamente por estudantes e docentes dispostos a bancar o projeto, sem dinheiro em caixa e sem um projeto padrão para captação de tais recursos. Outro desafio do encontro é seu formato: pensado para ser um encontro ‘de fato’ entre compositores, não se utiliza, por parte da comissão organizadora, nenhum critério estético-ideológico para a seleção de obras e exige-se que o compositor esteja presente no evento para dividir suas opiniões com os demais colegas.

O *ENCUN* nasce, portanto, com objetivo e proposta de democratização do fazer, pensar e fruir musical; proporcionar maior circulação da diversidade em criação musical no país, reestruturação dos currículos universitários dos cursos de composição musical no Brasil; fortalecimento de práticas de criação musical marginalizadas dos espaços dominantes de produção e circulação da composição musical no país (através, por exemplo, da não-curadoria). Para Costa em Del Nunzio (2017, p.374) o *ENCUN* é um meio que transporta algo não definido à priori se tornando uma espécie de termômetro da produção contemporânea ao mesmo tempo que também se influencia por essa mesma produção:

Hoje eu vejo o ENCUN como uma nau que transporta de um lugar para outro do Brasil elementos curiosos que constituem blocos de interesse e que acabam criando iniciativas importantes. Ou seja, o projeto inicial funcionou.

De 2003 a 2017 houve quatorze edições do ENCUN. Até o ano de 2017, foi realizado anualmente<sup>143</sup>. Segue uma tabela com as localidades em que foram realizados, localizados temporalmente (por ano e edição):

<sup>142</sup> Sobre a vinculação institucional comentaremos adiante.

<sup>143</sup> A escolha da localidade de realização do *ENCUN* ocorre em assembleia durante o evento. Os/as candidatos/as apresentam uma proposta para sediar o evento e essa é votada no ano anterior ao da realização. Em 2017 o evento deveria ter sido realizado em Natal, com organização composta majoritariamente por docentes do curso de música da UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contudo, por questões estruturais, os

<i>ENCUN</i> – ENCONTRO DE CRIATIVIDADE SONORA		
Local, ano de realização e edição		
CIDADES	ANOS	
Campinas, SP	2003 (I)	2015 (XIII)
Londrina, PR	2004 (II)	
Curitiba, PR	2005 (III)	
Belém, PA	2006 (IV)	
São Paulo, SP	2007 (V)	2014 (XII)
Salvador, BA	2008 (VI)	
Belo Horizonte, MG	2009 (VII)	
Goiânia, GO	2010 (VIII)	
Porto Alegre, RS	2011 (IX)	2016 (XIV)
Rio de Janeiro, RJ	2012 (X)	
João Pessoa, PB	2013 (XI)	

Tabela 1. *ENCUN* - localidade, ano e edição de ocorrência

Apesar de terem sido realizadas, ao todo, quatorze edições do *ENCUN*, para a presente pesquisa foram analisados apenas onze programas. Os programas das edições dos anos de 2008, realizada em Salvador, 2009, realizada em Belo Horizonte e 2011, realizada em Porto Alegre ou não foram encontrados ou eram incompletos do ponto de vista informativo.<sup>144</sup>

A partir da análise documental dos programas foi possível identificar uma estrutura geral que se mantém a cada edição. Há quatro eixos principais de atividades, sendo que cada um deles se subdivide em outros tantos. Na presente análise foram identificados os nomes de homens e de mulheres em cada uma das atividades. Os eixos principais identificados e as atividades em cada um deles foram os seguintes:

---

organizadores declararam não poderem realizar o evento o qual passou a ser previsto para realização em Itabuna, na Bahia, vinculado ao curso interdisciplinar em artes da UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia. Embora tenha sido transferido para Itabuna, o evento também não foi realizado naquela instituição. Desde a criação do encontro, 2017 foi o primeiro ano em que ele não foi realizado.

<sup>144</sup> Entramos em contato com os organizadores das edições citadas em 2016 e em 2017 e, apesar de terem sido solícitos, não obtivemos os programas dos eventos. No caso do programa do *VII ENCUN*, realizado em 2009 em Belo Horizonte, não consta informações suficientes para análise de dados. Há apenas datas dos concertos com os nomes das obras e dos compositores e das compositoras. As informações sobre os e as performers são omitidas, inviabilizando uma análise coerente com a que foi realizada dos programas das outras edições.

1. Práticas sonoras/musicais
  - a. Apresentações
    - i. Composição musical<sup>145</sup>;
    - ii. Performance<sup>146</sup>;
    - iii. Composição e performance<sup>147</sup>;
  - b. Instalação sonora/musical ou Intervenção sonora/musical;
2. Práticas Acadêmicas
  - a. Mesa redonda/debate;
  - b. Comunicações acadêmicas e sessão aberta (sessão livre de caráter acadêmico);
3. Práticas Pedagógicas
  - a. Cursos, minicursos e oficinas
4. Sessão Aberta (essa sessão é livre)

Segue um diagrama com a estrutura geral do *ENCUN*

---

<sup>145</sup> Para o presente trabalho, consideramos “composição musical” como a prática de proposição de uma música por alguma pessoa sem, necessariamente um envolvimento na sua execução. Nessa categoria entram os compositores e as compositoras que apresentam um projeto musical (geralmente através da partitura) que é executado por uma terceira pessoa (ou um grupo de pessoas).

<sup>146</sup> Para o presente trabalho, consideramos “performance” práticas de execução musical por pessoas que não participaram do projeto da música anterior à performance (“composição”). Essas pessoas executam o projeto musical (geralmente através da partitura) de uma terceira pessoa (compositor ou compositora).

<sup>147</sup> Para o presente trabalho, consideramos “composição e performance” práticas em que o projeto composicional da música é executado pelo próprio compositor ou pela própria compositora, seja solo ou em grupo.



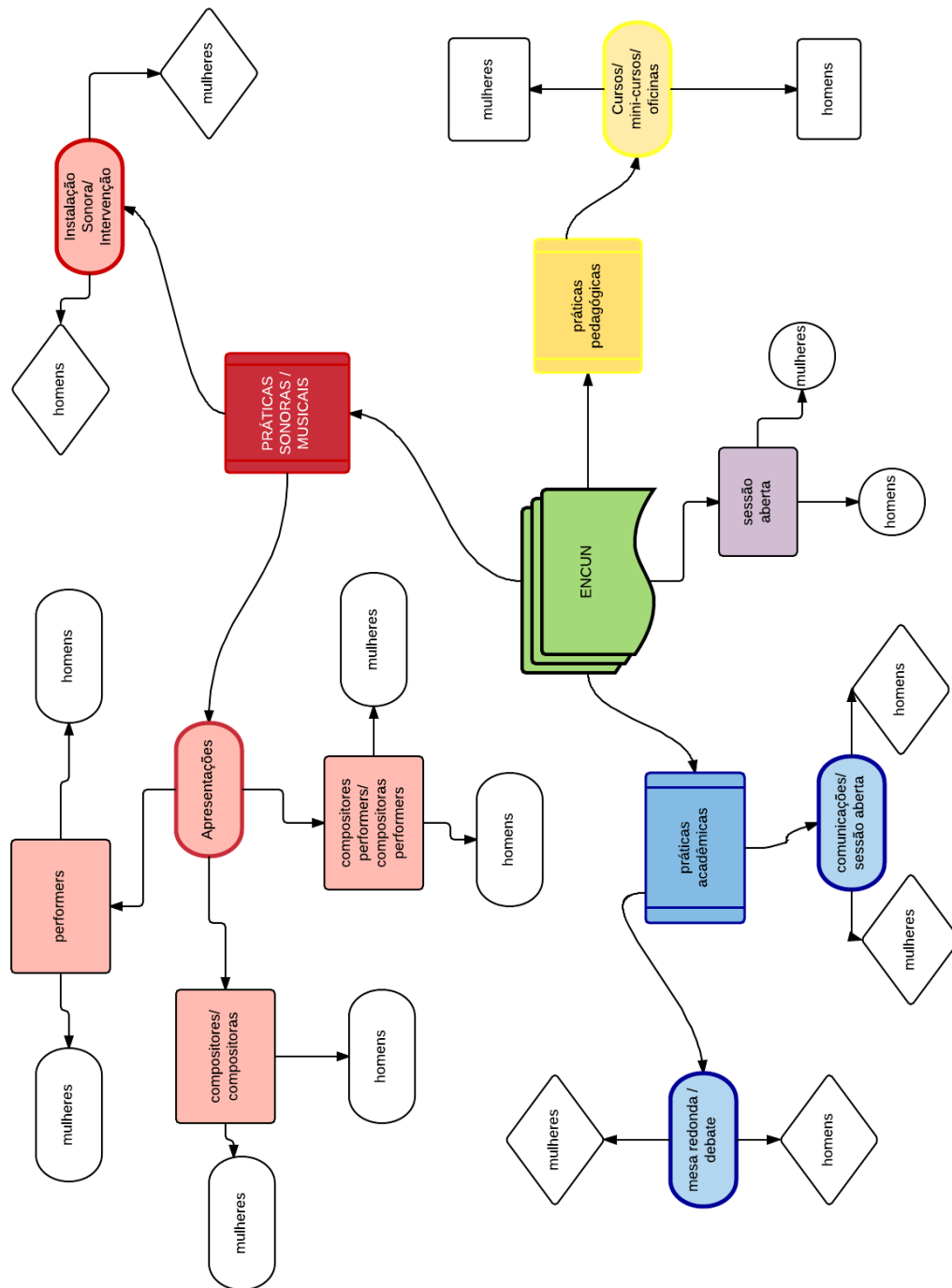


Diagrama 3. Estrutura Geral do ENCUN.<sup>148</sup>

<sup>148</sup> O diagrama foi proposto por Tânia Mello Neiva a partir dos dados coletados e análise dos programas de onze edições do ENCUN. Publicado em Anais de Congresso do 11º Fazendo Gênero e 13º Mundo de Mulheres realizado em Florianópolis em 2017. O artigo foi escrito em parceria com Isabel Nogueira.

A partir dessas categorias a atuação das mulheres e dos homens foi seccionada dentro de cada atividade. Também foi classificado o índice de participação de cada pessoa nas atividades, pois, muitas vezes, a mesma pessoa participava de várias categorias. A partir da tabulação dos dados foi possível verificar as pessoas mais atuantes ao longo das onze edições do evento.

Ao longo dos onze anos analisados, participaram do *ENCUN* 786 pessoas. Dessas, 154 foram mulheres e 632, homens. Os homens, nesse caso, representam 80,4% e as mulheres 19,6%.

<b>Participação de homens e mulheres em onze edições do ENCUN</b>		
	<b>Números absolutos</b>	<b>Porcentagem</b>
<b>Mulheres</b>	154	19,6%
<b>Homens</b>	632	80,40%
<b>Total</b>	786	100%

*Tabela 2. ENCUN - participação de homens e mulheres em onze edições.*

A participação feminina apresentou alguma variação, ao longo desses anos, não saindo da faixa entre 12% e 29%, como é possível verificar na tabela e no gráfico abaixo.

ENCUN participação feminina e masculina ao longo de onze edições												
Ano/edição	2003/ I	2004/ II	2005/ III	2006/ IV	2007/ V	2010/ VIII	2012/ X	2013/ XI	2014 / XII	2015 / XIII	2016 / XIV	
Mulheres	17	11	8	6	14	18	14	19	31	17	13	
Porcentagem de Mulheres	12, 3%	24, 5%	29, 7%	28, 5%	17, 5%	18, 8%	17, 7%	26, 7%	17, 8%	15, 3%	18, 3%	
Homens	67	34	19	15	66	78	65	52	143	94	58	
Porcentagem de Homens	79, 7%	75,5%	70,3%	71, 5%	82, 5%	81, 2%	82, 3%	73, 3%	82, 2%	84, 7%	81, 7%	
Total	84	45	27	21	80	96	79	71	174	111	71	

Tabela 3. ENCUN – Participação total feminina e masculina ao longo de onze edições

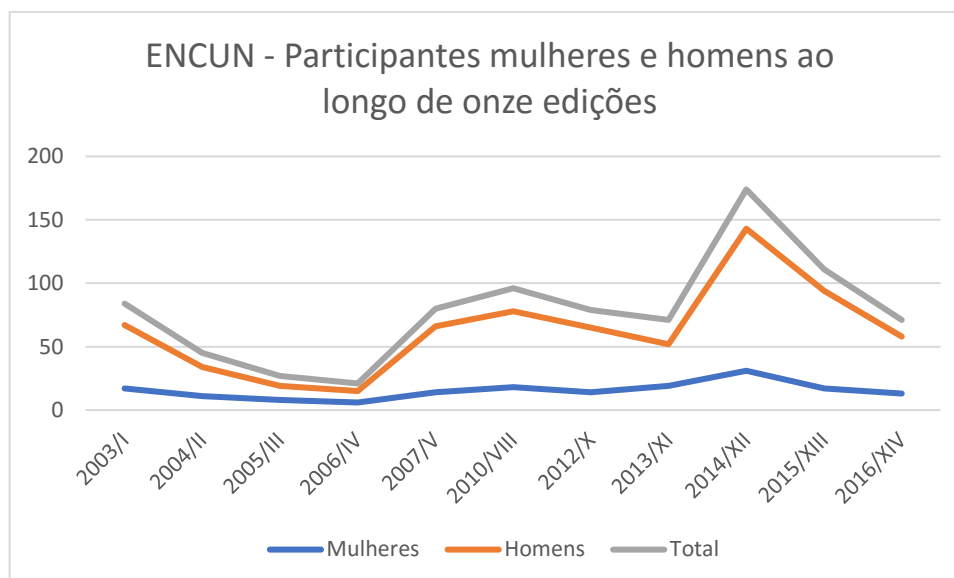


Gráfico 1. ENCUN - Participação de mulheres e homens ao longo de onze edições.

Através desses dados percebemos que não houve um grande aumento ou diminuição da participação feminina ao longo das onze edições analisadas. Na *Tabela 3*<sup>149</sup> e no *Gráfico 1* foram apresentados os dados considerando a totalidade de mulheres e a totalidade de homens participantes do *ENCUN*, o que inclui as atividades em *performance*, *composição*, *composição-performance*, *instalação sonora*, *intervenção sonora*, *práticas pedagógicas*, *acadêmicas* e *as sessões abertas*. Contudo, quando as atividades são discriminadas é possível perceber algumas mudanças do caráter do evento e, também, da participação feminina. Por exemplo, quando separamos as práticas consideradas “compositivas” das “interpretativas”<sup>150</sup> dentro do grande eixo “práticas sonoras/musicais”, nota-se uma menor representatividade feminina. Ao todo foram contabilizadas 426 pessoas nas práticas “compositivas”, sendo 372 homens e 50 mulheres. Nesse caso as mulheres representam 12,5%, enquanto os homens representam 87,5%.

<sup>149</sup> A *tabela 3* foi construída considerando o total de participantes homens e o total de participantes mulheres em cada ano. Diferente da *tabela 5*, em que é considerada a soma da participação de homens e mulheres nas categorias elencadas. Assim, o total de participantes pode ser diferente do apresentado na *tabela 3*. Por exemplo, em 2003 a compositora Fernanda Aoki Navarro atuou tanto como “compositora” sem participar da *performance* de uma de suas obras apresentadas no evento, quanto como “compositora-performer”. Neste caso, para a *tabela 5* foi contabilizado duas vezes sua participação, pois a conta é sobre a categoria.

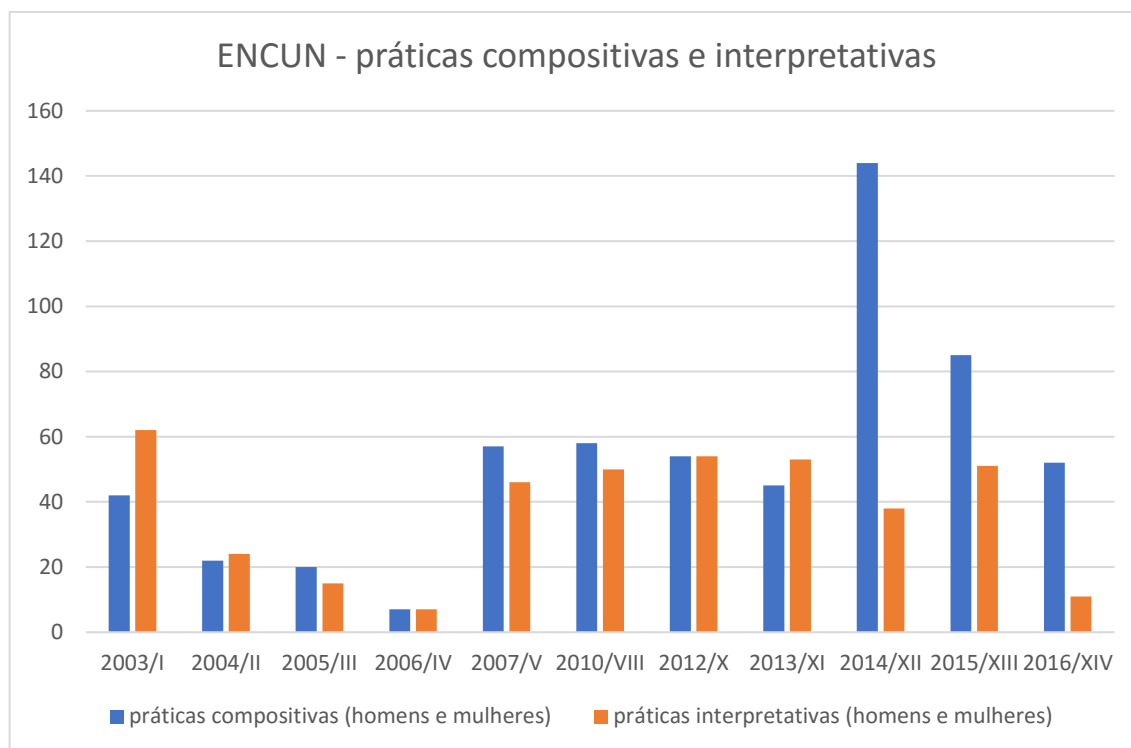
<sup>150</sup> Considera-se “práticas compositivas” a soma de “composição, composição-performance” e “instalação/intervenção sonora/musical”. Considera-se práticas “interpretativas” a nomeada “performance” – são aquelas de execução musical sem a participação no planejamento anterior da música à fase performática (item: 1.ii da lista de atividades dos eixos do *ENCUN*, p. x)

<b>Participação de homens e mulheres em práticas compositivas em onze edições do ENCUN</b>		
	<b>Números absolutos</b>	<b>Porcentagem</b>
<b>Mulheres</b>	53	12, 5%
<b>Homens</b>	373	87,5%
<b>Total</b>	426	100%

*Tabela 4. Participação de homens e mulheres em práticas “compositivas” em onze edições do ENCUN*

Também é possível perceber que nos primeiros anos a quantidade de “performers” (tanto de homens, quanto de mulheres) era maior em relação à quantidade de pessoas dentro das chamadas “práticas compositivas”<sup>151</sup> (composição, composição-performance e instalação/intervenção sonora/musical), como é possível verificar no gráfico abaixo:

<sup>151</sup> Aqui é importante frisar que apesar da categoria “performance” não ter sido incluída na análise enquanto prática compositiva musical, consideramos que a prática performática é em si criativa e é a responsável pela efetivação musical, fazendo a música, de fato, existir a tirando do plano especulativo. Contudo, na tradição formativa musical há uma distinção entre as práticas performáticas e compositivas em música e essa distinção é reproduzida no próprio evento. Especialmente nos primeiros anos do *ENCUN* é possível perceber claramente a distinção entre as atividades compositivas e de performance as quais vão ficando cada vez mais próximas com o passar dos anos. Sobre essa questão, em artigo sobre a participação das mulheres no *ENCUN* (2017) Neiva e Nogueira afirmam: “Entendemos que os e as intérpretes, os e as performers também exercem atividade criativa dentro de uma visão de “música” como ato performático. Nesse sentido, é na performance que a música se materializa e pode vir a ser. Assim, mesmo que uma música tenha sido “composta” (idealizada) por uma pessoa é no ato performático que ela, de fato, ocorre. Essa é uma discussão que não é consensual no mundo da música. Em “Music and/as performance” (2001) de Nicholas Cook, traduzido e publicado para o português em 2006 sob o título: “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”, por Fausto Borém, Cook sugere que a ideia de composição musical desvinculada da prática e da performance é historicamente construída e que, embora hoje essa seja uma visão pouco problematizada, ela não pode ser atribuída a qualquer prática musical e de qualquer período histórico ou localidade geográfica. Cook, neste artigo, propõe que a música não pode ser entendida unicamente como “texto” ou “script”, mas que ela é sua performance, relegando aos performers a sua efetivação. Essa discussão também perpassa a problematização dos termos “compositor/compositora/composição” e “obra” abordadas também em nota de rodapé neste artigo citando como referência a filósofa da música Lydia Goehr. Em artigo publicado em Anais do Congresso da ANPPOM de 2017, Valério Fiel da Costa também traz a discussão sobre a música como ato performático: ‘Tal mudança de foco pretende dar relevo ao papel do performer enquanto sujeito de decisão que escolhe proceder desta ou daquela maneira, produzindo tais morfologias segundo critérios específicos’ (COSTA, 2017, p. 06).” (NEIVA & NOGUEIRA, 2017, p. 07) Ainda, é importante ressaltar como o lugar da “criação musical” vem sendo construído na história da música ocidental, como lugar de poder e dominação. Não é minha intenção corroborar com esse discurso e nem reproduzir práticas excludentes. A distinção proposta na análise realizada é fruto da própria cultura que separa essas atividades, de forma que nos próprios programas de concerto há distinção entre as práticas compositivas e performáticas. Ao longo dos anos, contudo, como veremos, essa distinção vai se diluindo e isso é refletido também na análise.



*Gráfico 2. ENCUN – Práticas compositivas e interpretativas ao longo de onze edições.*

Em relação à segmentação por sexo entre as áreas “compositivas” e “interpretativas”, confirma-se a maior atuação masculina em ambas, sendo, a feminina, nos primeiros anos, quase 100% nas áreas “interpretativas”, ocorrendo uma inversão nos três últimos anos, como é possível verificar no gráfico abaixo:

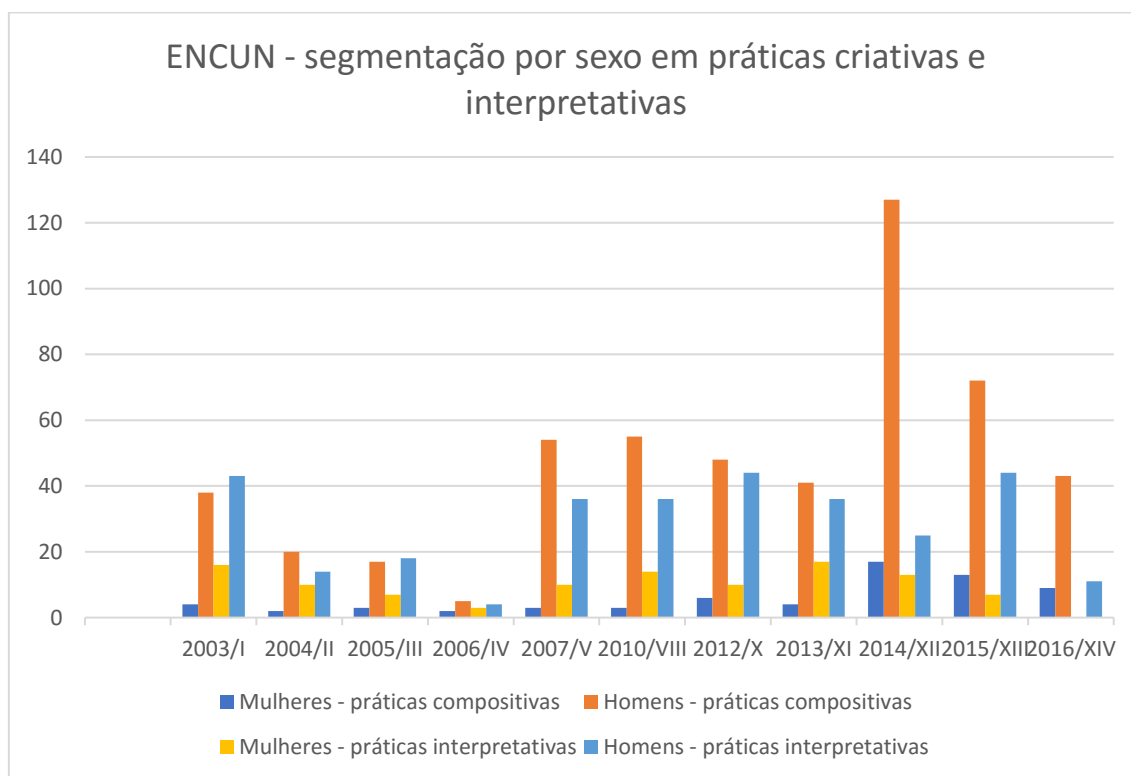


Gráfico 3. ENCUN - segmentação por sexo nas práticas "compositivas" e "interpretativas"

Nos dois primeiros anos do ENCUN (2003 e 2004) a atividade que concentrava o maior número de pessoas era a “performance”. Em 2003 a área ocupou pouco mais de 50% das atividades.

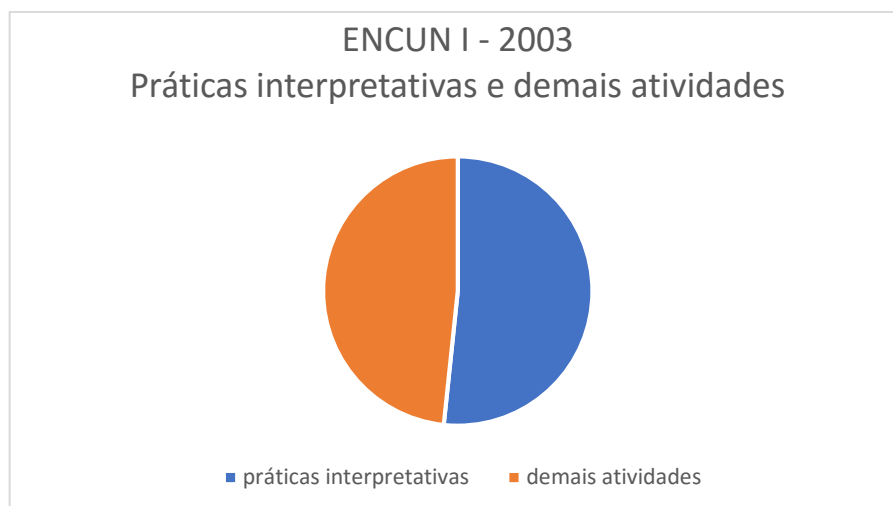


Gráfico 4. ENCUN I - 2003. Práticas interpretativas e demais atividades

De 2004 a 2013 houve um certo equilíbrio de participação entre as áreas de “performance” e as áreas “compositivas”. Nas edições XII, XIII e XIV (2014, 2015 e 2016, respectivamente) as áreas “compositivas” tiveram um crescimento considerável, representando em 2014, 71% do envolvimento das pessoas, em 2015, 57% e, por último, em 2016, 58%.

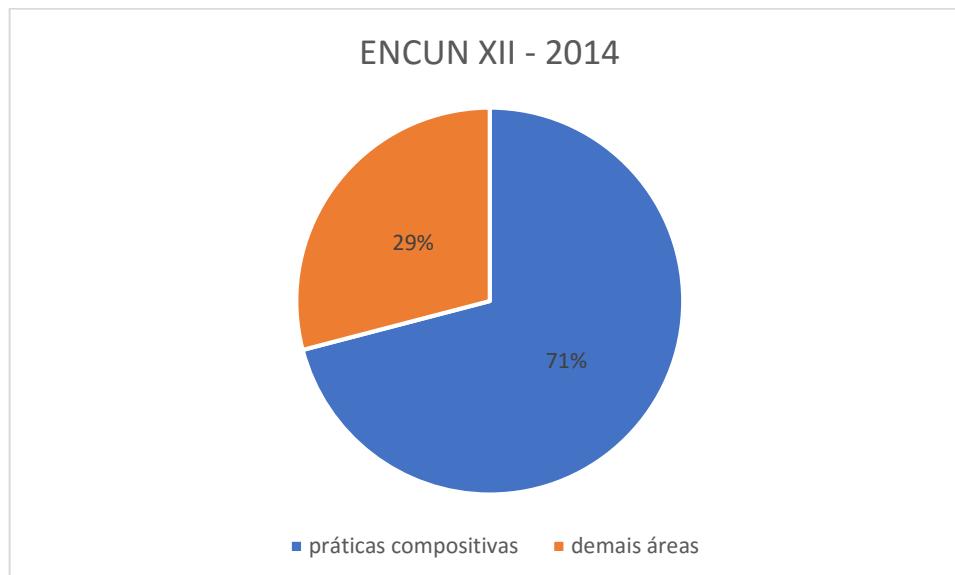


Gráfico 5. ENCUN XII - 2014. Práticas "compositivas" e demais atividades.



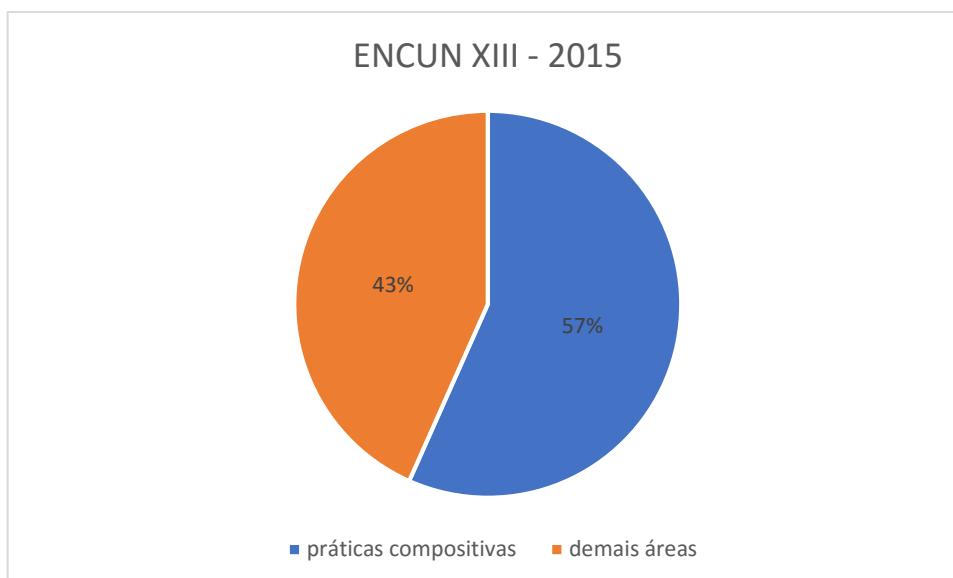


Gráfico 6. ENCUN XIII - 2015. Práticas "compositivas" e demais atividades.

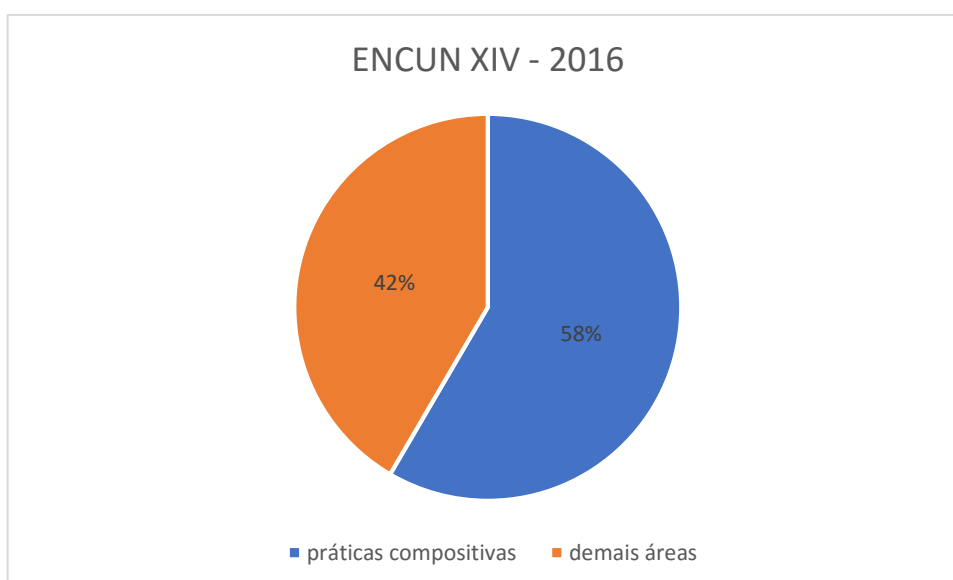


Gráfico 7. ENCUN XIV - 2016. Práticas "compositivas" e demais atividades.

Outro aspecto interessante de ser notado é que em 2003 as práticas interpretativas eram as mais ocupadas tanto por homens como por mulheres, contudo, as compositivas eram praticamente masculinas e, apesar de a categoria “composição” (sem a performance) ser um pouco menos expressiva que a categoria “composição-performance” ela ainda era um foco de grande atuação masculina, o que não se sustentará ao longo dos anos – como podemos ver comparando um gráfico de 2003 e um de 2016 com a participação feminina e masculina em cada atividade. Neste último (de 2016), a categoria “composição” é muito menos expressiva do que a categoria “composição-performance”.

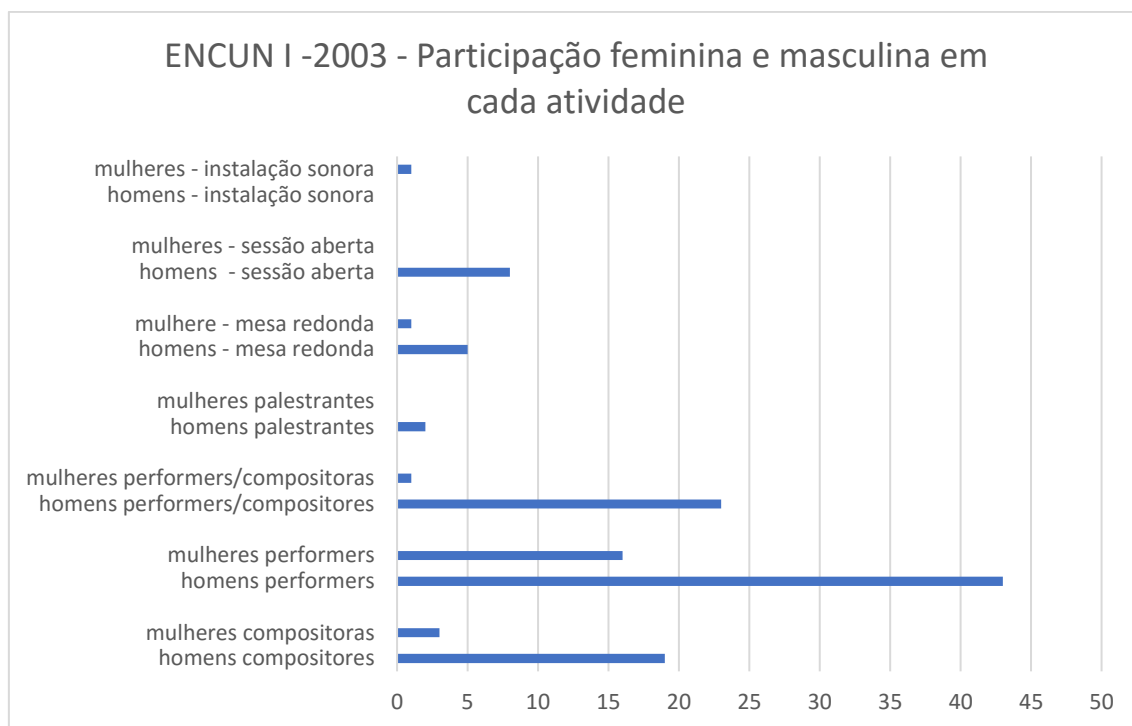


Gráfico 8. ENCUN I - 2003. Seccionado por atividades e atuação feminina e masculina

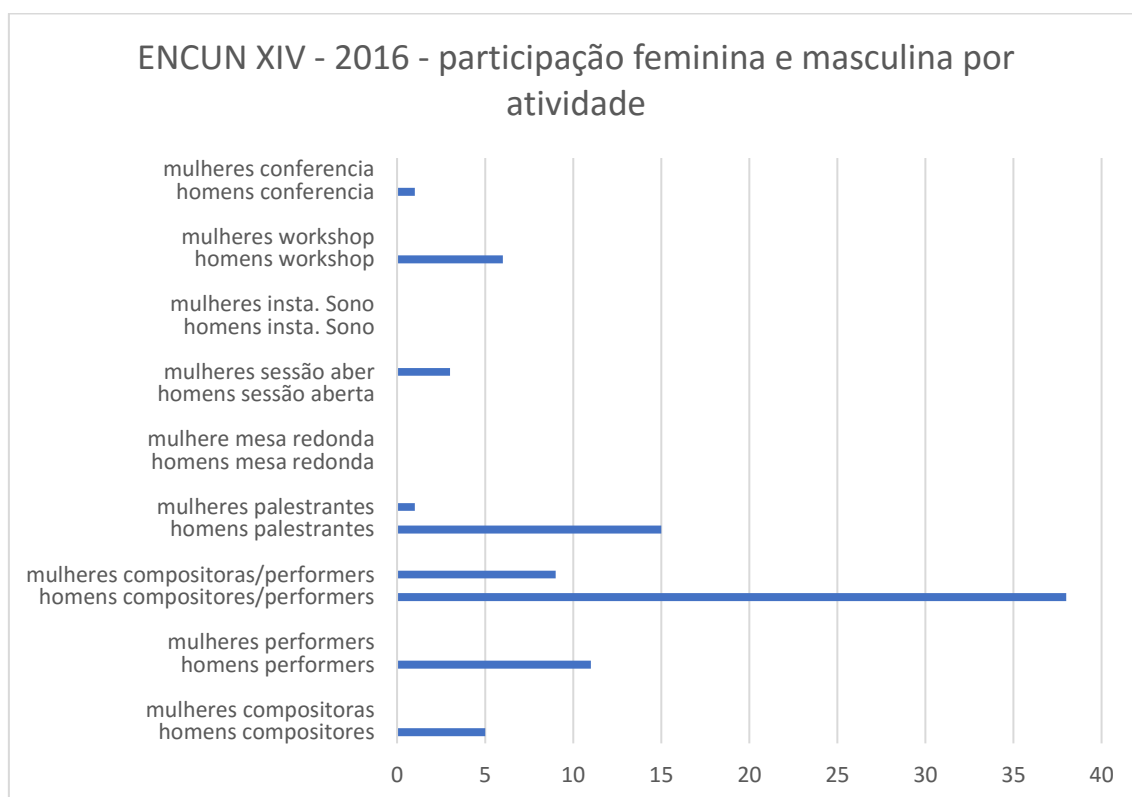


Gráfico 9. ENCUN XIV - 2016 - Participação feminina e masculina por atividade

A maior atuação na área “composição-performance” e o crescimento da mesma ao longo dos anos pode indicar, por exemplo, que o *ENCUN*, apesar de se propor aberto a

quaisquer manifestações musicais/sonoras foi, ao longo de sua história, sendo ocupado por pessoas que não se identificavam ou identificam com a prática compositiva tradicional em que o compositor ou a compositora planejam uma música (geralmente através de uma partitura) mas não participam diretamente do seu processo performático enquanto performers. Nesse sentido o evento vem sendo associado cada vez mais a pessoas atuantes dentro da cena da música experimental em que muitas vezes o limite entre “composição” e “performance” é tênue ou, talvez, não exista. Os e as proponentes de uma ideia musical, geralmente se envolvem diretamente no seu processo de materialização, atuando como performers da própria música (sozinhos/as ou acompanhados/as de outros ou outras performers). Esse aspecto é destacado pelo compositor Luciano Zanatta em relação ao *ENCUN XIV* de 2016 em artigo publicado na revista *Linda*, ao lado de Tânia Neiva, Isabel Nogueira, Camila Zerbinatti e Valério Fiel da Costa:

As propostas inscritas apontam para uma situação que, parece, vem se consolidando: o declínio do modelo de compositor (uso o genérico masculino deliberadamente para identificar um conceito que me parece já a pleno caminho da superação) como alguém que escreve sua música sem ter vinculação com a realização sonora. Poucas inscrições aconteceram neste modelo, a grande maioria sendo de trabalhos em que compor e performar são aspectos imbricados do processo de criação. A ligação visceral entre criação e performance verificada nesta edição do Encun (e também em outras), em que tocar pressupõe compor que pressupõe tocar, certamente faz pensar em relação a como têm sido pensados os currículos universitários de música no Brasil. Aqui aparece também a vocação transgressora do Encun em relação ao seu ambiente de origem. Realizado num ambiente de grande mobilização e contestação (o prédio ocupado do IA) onde se buscava pôr abaixo algumas estruturas de poder e narrativas institucionais, o evento se propôs a ser uma das contrapartes artísticas deste mesmo tipo de pensamento. (NEIVA et al, 2017)<sup>152</sup>

Como lembrado por Luciano Zanatta, o *ENCUN* nasce de propostas de rupturas com modelos considerados conservadores nos cursos de composição musical no país e, nesse sentido, o evento foi cumprindo a sua função, pois passou a abrigar propostas e iniciativas que provavelmente não seriam aceitas em eventos tradicionais consagrados dedicados à criação musical, como, por exemplo, a *Bienal de Música Brasileira Contemporânea*<sup>153</sup>. Assim,

<sup>152</sup> O texto *Sobre o ENCUN: texto a dez mãos e cinco cabeças*, publicado em fevereiro de 2017 na revista *Linda*, é composto de cinco textos curtos sobre o *ENCUN*, cada um escrito por uma autora ou um autor diferente. O trecho citado foi extraído do texto de Luciano Zanatta. Ver: <http://linda.nmelindo.com/2017/02/sobre-o-encun-texto-a-dez-maos-e-cinco-cabecas/>

<sup>153</sup> A *Bienal de Música Brasileira Contemporânea* é um festival de música organizado pela FUNARTE – Fundação Nacional de Artes do Governo Federal (fundada em 1975, durante a Ditadura Militar) criado em 1975. Ocorre a cada dois anos, na cidade do Rio de Janeiro, premiando compositoras e compositores em algumas

mesmo não se colocando como propositadamente um evento da música experimental brasileira, o *ENCUN* foi agregando pessoas vinculadas a essas práticas, através, principalmente, da não curadoria estética ou estilística, acolhendo propostas consideradas “experimentais” as quais, não raro, estabelecem uma relação simbiótica entre “composição e performance”, como sugerido por diversos autores (SILVEIRA, 2012; DEL NUNZIO, 2017; IAZZETTA, 2014; NEIVA et al, 2017; COSTA, 2013)

Com relação à participação feminina na categoria “práticas compositivas” é possível perceber um tímido aumento nos últimos anos, contudo não houve grandes mudanças em relação à diferença percentual de participação, porque se a participação feminina aumentou nas práticas compositivas em relação às outras categorias, o mesmo ocorreu com relação aos homens.

Apresento duas tabelas com as porcentagens da participação masculina e feminina nas categorias que remetem às práticas compositivas musicais. A primeira dessas duas, mostra em números absolutos a quantidade total de participantes considerando a soma da participação por categorias. Assim, o total de participantes é o resultado do total de participantes por categoria, podendo haver diferença em relação à *Tabela “3”*, por exemplo, em que se considera o total indiscriminadamente. Nesse caso, uma pessoa que participa da atividade de “performer” e de “palestrante” por exemplo, é contabilizada duas vezes. Na segunda tabela são apresentados apenas a porcentagem da participação em relação à soma dos participantes das categorias do *ENCUN*.

---

categorias musicais específicas. Os critérios de avaliação e a própria avaliação são determinados por membros e membras da FUNARTE e, apesar de afirmarem que “tudo é julgado para que não haja favorecimento” (BONFIM & AUGUSTO, 2016, 119) Elber Ramos Bonfim e Antônio J. Augusto (2016) evidenciam as contradições do discurso em relação às práticas junto à Bienal. Por exemplo, demonstram como há favorecimento de regiões brasileiras centrais (que são as mais ricas) como São Paulo e Rio de Janeiro em detrimento de outras regiões com discurso meritocrático. Há favorecimento de estéticas e estilos específicos que criam uma ilusão sobre as práticas compositivas e musicais brasileiras. Ao invés de refletir uma realidade, a maneira como a Bienal ocorre, distorce a produção efetiva, fazendo com que as pessoas que procuram a Bienal produzam de acordo com os critérios estabelecidos pelos membros e membras de forma tendenciosa. Como colocam os autores: “Agentes externos ditam a regra da criação para terem nas mãos a produção cultural que lhe agradam, ou entendem serem representantes da música nacional. Artistas acabam por aceitar essa condição na qual verdadeiras linhas de montagem musicais são geradas, fabricantes de objetos sonoros padronizados, tendo, porém a tão sonhada unidade na identidade, transformando, de acordo com Abreu, uma coleção de indivíduos em um indivíduo coletivo.” (Idem, 2016, p. 119). Por toda a estrutura de criação e funcionamento da *Bienal*, mesmo considerando uma criadora de ilusões que não reflete a realidade da produção musical nacional, ela se constitui dominante do campo da música de concerto no Brasil. Estabelecendo regras e critérios de valor para a produção nacional conservatorial.

ENCUN – relação entre homens e mulheres em práticas “compositivas” em onze edições do evento em relação à soma das participantes por categoria													
ANO/Edição	2003/ I	2004/ II	2005/ III	2006/ IV		2007/ V		2010/ VIII	2012/ X	2013/ XI	2014/ XII	2015/ XIII	2016/ XIV
Soma dos participantes por categoria	100	57	37	21	95	110	107	88	194	129	79		
Homens – práticas compositivas	38	38%	20	35%	17	45,9%	5	23, 8%	54	56, 8%	43	55, 8%	54, 4%
Mulheres – Práticas compositivas	4	4%	2	3, 5%	3	8, 1%	2	9, 5%	3	3, 15%	9	10%	11, 4%

Tabela 5. ENCUN - homens e mulheres em práticas "compositivas" em relação à soma dos participantes por categoria

ENCUN – relação entre homens e mulheres em práticas “compositivas” no ENCUN em relação ao total de participantes do evento											
Ano/ Edição	2003/ I	2004/ II	2005/ III	2006/ IV	2007/ V	2010/ VIII	2012/ IX	2013/ X	2014/ XI	2015/ XII	2016/ XIII
Homens criadores	38%	35%	45,90%	23,80%	56,80%	50%	44,90%	46,60%	65,50%	55,80%	54,40%
Mulheres Criadoras	4%	3,50%	8,10%	9,50%	3,15%	2,70%	5,60%	4,50%	8,80%	10%	11,40%

Tabela 6. Porcentagem de homens e mulheres em práticas "compositivas" em relação à soma dos participantes por categoria

Apesar da participação feminina ter aumentado nos últimos anos nas práticas “compositivas” a relação percentual entre participação feminina e masculina não teve uma redução significativa, embora seja possível perceber um movimento de diminuição dessa diferença, como é visível no gráfico abaixo.

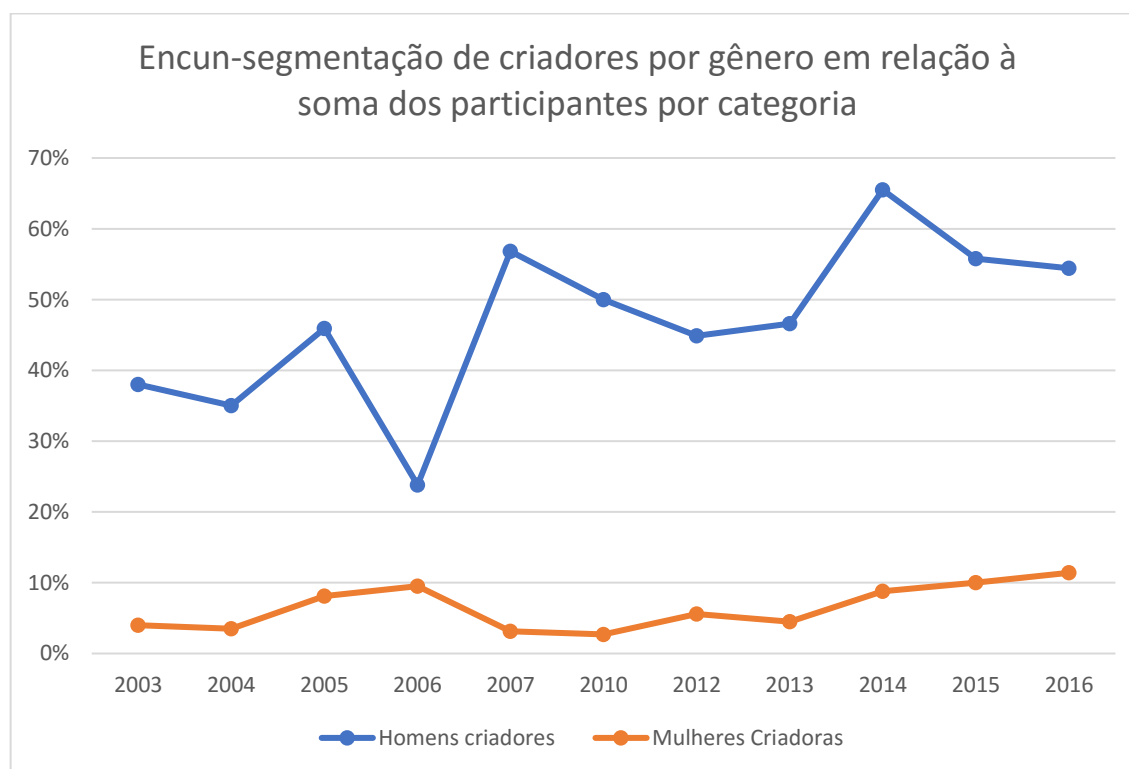


Gráfico 10. Encun-segmentação de criadores por gênero em relação à soma dos participantes por categoria

Ainda, na categoria “práticas compositivas” as mulheres também foram mudando o foco de atuação. Nos primeiros anos do *ENCUN* até 2010 elas variavam sua participação entre “composição” e “composição-performance”, sendo que em ambas, era um número sempre muito reduzido de mulheres. A partir de 2012 elas passam a ocupar cada vez mais a categoria “composição-performance” e em número um pouco mais elevado.

<b>Mulheres nas práticas compositivas do ENCUN</b>											
<b>Categorias</b>	<b>2003/ I</b>	<b>2004/ II</b>	<b>2005/ III</b>	<b>2006/ IV</b>	<b>2007/ V</b>	<b>2010/ VIII</b>	<b>2012/ X</b>	<b>2013/ XI</b>	<b>2014/ XII</b>	<b>2015/ XIII</b>	<b>2016/ XIV</b>
Mulheres "composição"	3	0	0	1	3	2	1	1	2	3	0
Mulheres "composição-performance"	1	2	3	0	0	1	5	3	13	11	9
Mulheres "instalação sonora"	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0

Tabela 7. Mulheres nas práticas compositivas do ENCUN

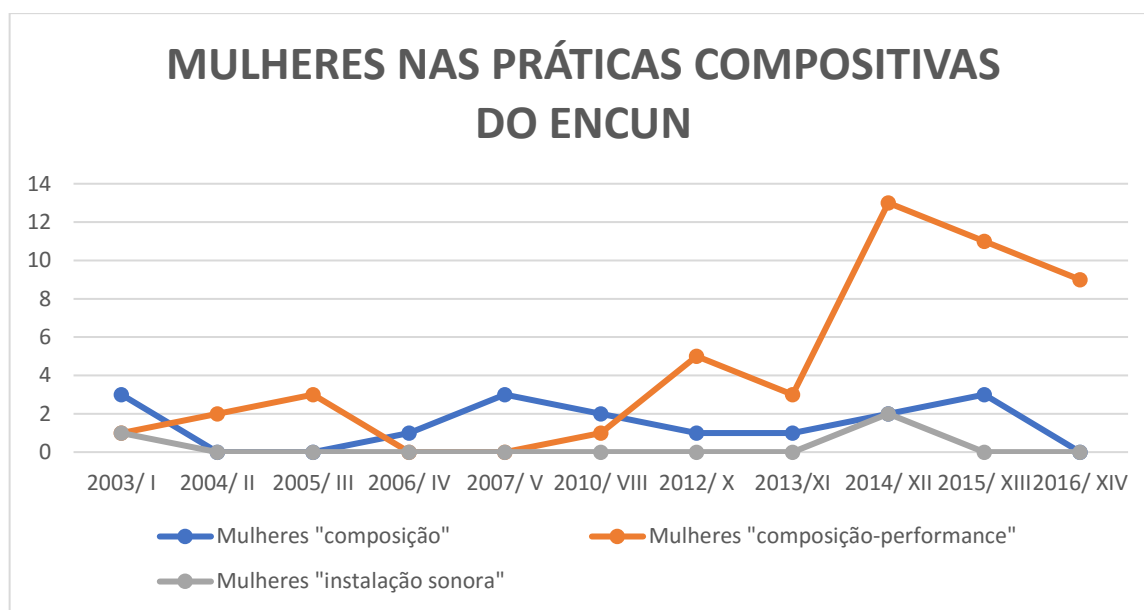


Gráfico 11. Mulheres nas práticas compositivas do ENCUN

Ao todo, ao longo das onze edições analisadas, 53 mulheres participaram do evento das chamadas “práticas compositivas”. Contudo, algumas dessas mulheres, apesar de trabalharem com criação artística não tinham seu foco compositivo na música, reduzindo ainda mais o número de mulheres dentro da categoria práticas compositivas musicais. Essas mulheres que não trabalhavam com música diretamente, muitas vezes trabalhavam com vídeo, dança, artes plásticas, como é o caso, por exemplo das artistas Alessandra Bocchio (2014,

vídeo), Ivani Santana (2006, performance de vídeo-dança), Heloísa Baub (2014, atuação) e Maria Konrad (2010, criação visual).

Sobre a atuação das mulheres nas práticas compositivas é interessante notar, por exemplo, que em 2003, na primeira edição do *ENCUN*, apenas uma mulher atuou como “compositora performer”. Foi Fernanda Aoki Navarro. Apesar de ter sido a única mulher nessa categoria, ela estreou durante o evento seis peças diferentes e se destacou (NEIVA et al, 2017). Outro dado interessante desse ano é que a única proposta de intervenção no espaço, com um projeto de instalação sonora, também foi de uma mulher, Fátima Carneiro. Em 2003, portanto, as mulheres eram minoria nas práticas compositivas, mas tiveram atuações marcantes.

Também é possível perceber que as mulheres começaram a se apropriar mais das tecnologias digitais e eletrônicas nos últimos anos do *ENCUN*. Nos primeiros anos a maioria das músicas das mulheres era para instrumentos convencionais acústicos e a partir de 2014, no *ENCUN XII*, a maioria das músicas das mulheres utilizava tecnologia digital e/ou eletrônica (computadores, brinquedos eletrônicos, instrumentos elétricos, pedais, osciladores, *circuit bending* e outros). É possível observar essa curva na tabela e no gráfico seguintes:

Músicas de mulheres no ENCUN com instrumentos acústicos convencionais e com tecnologia (computadores, brinquedos eletrônicos, circuit bending, outros)											
	2003/ I	2004/ II	2005/ III	2006/ IV	2007/ V	2010/ VIII	2012/ X	2013/ XI	2014/ XII	2015/ XIII	2016/ XIV
Instrumentos acústicos convencionais	7	1	2	0	5	3	3	3	3	5	0
Instrumentos eletrônicos e digitais	1	1	1	1	0	0	1	2	5	7	6

Tabela 8. Músicas de mulheres no ENCUN com instrumentos acústicos convencionais e com tecnologia digital e/ou eletrônica



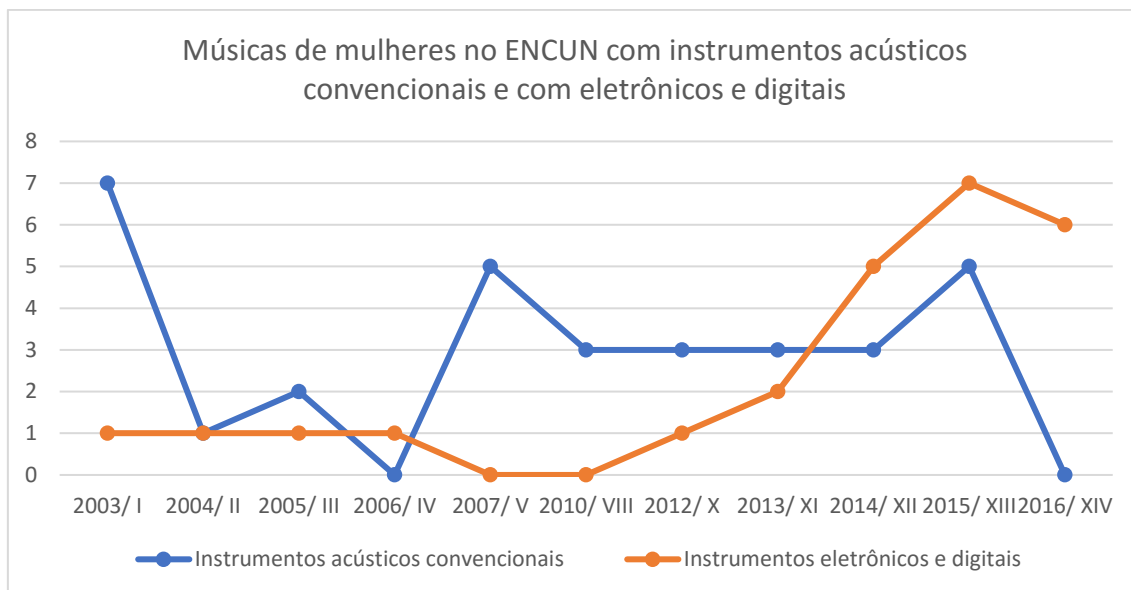


Gráfico 12. Músicas de mulheres no ENCUN com instrumentos acústicos convencionais e com tecnologia digital e/ou eletrônica

Ainda, cabe conhecer as mulheres mais atuantes ao longo dos onze anos analisados. Das 154 mulheres que participaram do *ENCUN*, 19 participaram em mais de uma edição. Apresento em tabela o nome dessas mulheres:

Mulheres mais atuantes no ENCUN (considerando as edições I, II, III, IV, V, VII, X, XI, XII, XIII e XIV)			
Participou de uma edição do <i>ENCUN</i>	Participou de duas edições do <i>ENCUN</i>	Participou de três edições do <i>ENCUN</i>	Participou de quatro edições do <i>ENCUN</i>
135 mulheres	15 mulheres	3 mulheres	1 mulher
	Andrea Paz (2014, 2015)		
	Bella (2015, 2016)		
	Clara Guimarães (2004, 2005)		
	Denise Garcia (2003, 2004)		
	Fábia Ricci (2014, 2015)		
	Fátima Carneiro (2004, 2003)		

	Flora Houlderbaum (2012, 2014)		
	Heather Dea Jennings (2013, 2015)		
	Isabel Nogueira (2015, 2016)		
	Kátia Baroni (2013, 2014)		
	Nahnati Francischini (2014, 2015)		
	Nathália Fragoso (2010, 2013)		
	Tânia Mello Neiva (2007, 2016)	Fernanda Aoki Navarro (2003, 2007, 2014)	
	Thais Montanari (2010, 2013)	Lilian Campesato (2006, 2014, 2015)	
	Valéria Bonafé (2007, 2014)	Sanannda Acácia (2014, 2015, 2016)	Laiana Oliveira (2007, 2012, 2014, 2016)

Tabela 9. Mulheres mais atuantes em onze edições do ENCUN

É interessante observar que das compositoras-artistas abordadas neste trabalho, apenas Natacha Maurer e Leandra Lambert se apresentaram apenas uma vez no *ENCUN*. Natacha Maurer em 2014, no *ENCUN XII*, ocorrido em São Paulo, estreou com o grupo *Brechó de Hostilidades Sonoras* ao lado de Marcelo Muniz. Leandra Lambert participou do *ENCUN XIV*, em 2016, em Porto Alegre, apresentando-se ao lado de Isabel Nogueira.

A partir de todos esses dados apresentados pode-se dizer que o *ENCUN* se estabelece na cena como um evento amigável às práticas experimentais e por isso é associado à música experimental brasileira. É um evento ocupado majoritariamente por homens, tendo sido, inclusive, criado por eles. Ao longo dos onze anos analisados não houve uma grande mudança na representatividade feminina como um todo, mas houve uma mudança de perfil na atuação das mulheres. Até o ano de 2013 a participação feminina mais expressiva era nas “práticas performáticas”, a partir de 2014 elas passam a ocupar mais a categoria “práticas compositivas” (“gráfico 3”). A ocupação mais expressiva nas “práticas compositivas” é também acompanhada pela maior apropriação pelas mulheres de tecnologias digitais e/ou eletrônicas (“tabela 8” e “gráfico 12”). Além disso, dentro da categoria “práticas

compositivas” percebemos que a partir de 2012 as mulheres passam a participar mais enquanto “compositoras-performers” do que enquanto “compositoras” coincidindo com o fato do número das mulheres começar a crescer nas “práticas compositivas” um ano depois, 2013.

O *ENCUN*, como pudemos observar, está longe de ser um evento em que há paridade de representatividade feminina e masculina, contudo parece estar cada vez mais convidativo para a participação feminina. Parte desse processo de abertura pode ter a ver com o próprio nome do evento, que, até 2015 era *ENCUN – Encontro Nacional de Compositores Universitários*. No nome original o emprego de “compositores” no masculino universal pode ser um fator de desestímulo de participação de mulheres. Como já comentado no primeiro capítulo a língua também é reflexo de uma cultura e pode contribuir para promover identificação de grupos ou para silenciar e invisibilizar especificidades. No caso do masculino universal esse é um dos principais problemas. As mulheres, supostamente incluídas enquanto parte da humanidade, não são marcadas em sua especificidade da palavra transformando-as em invisíveis, desnecessárias, não havendo necessidade de serem marcadas. Inconscientemente ou até mesmo de forma consciente, muitas mulheres não se sentem representadas no masculino universal e simplesmente entendem que aquele não é um espaço para elas e não o ocupam.

Ainda, o termo “compositores” remete à tradição da música de concerto ocidental em que o compositor é a figura que pensa e escreve uma música para uma terceira pessoa executá-la. Como abordado no segundo capítulo, na música, algumas áreas estão mais sujeitas a serem ocupadas por mulheres do que outras e a composição musical é uma das áreas que historicamente se consolidou em torno do domínio masculino. O termo “compositores” (derivado de “composição” e ainda no masculino universal) pode assumir, dessa forma, um papel opressor. As pessoas que não se veem nesse masculino universal e nem na ideia de “composição” não vão se sentir parte de uma iniciativa cujo sujeito é um compositor. Da mesma forma ocorre com o termo “universitários” também presente no nome original. Ele demarca um lugar específico, que, no Brasil, no caso da música, é marcado por uma elite.<sup>154</sup> Novamente, o termo contribuía para o isolamento do evento em uma determinada classe social. A mudança do nome original para *ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade*

---

<sup>154</sup> A grande maioria dos cursos superiores de música no Brasil está inserida nas Universidades Públicas, havendo algumas universidades privadas que oferecem o curso também (geralmente com mensalidades bem altas).

*Sonora*, votada em 2015 e adotada pela primeira vez em 2016 foi um passo importante para um evento que se pretende democrático e representativo da música contemporânea brasileira.

Outro fator que também pode ter contribuído para a maior participação das mulheres nas “práticas compositivas” nos últimos anos é o próprio crescimento do movimento feminista no Brasil e no mundo. Segundo Marlize Matos (2010) a partir dos anos 2000 inicia-se uma quarta onda feminista (como visto no primeiro capítulo). Essa onda, vem ganhando espaço na mídia, nas redes sociais, nos debates em todas as esferas e isso, provavelmente, é um fator que colaborou para o encorajamento de mulheres e meninas a experimentarem lugares antes dominados por homens, sendo a música experimental um deles. Assim, aos poucos, durante a história do *ENCUN*, cresce em paralelo um movimento em que as mulheres buscam ocupar outros espaços e o *ENCUN*, que está aberto para isso, começa a sentir os efeitos, tímidos, mas já presentes.

### 3. 2 IBRASOTOPE

O *IBRASOTOPE* se autodenomina em seu blog<sup>155</sup> como “núcleo de produção e difusão de música experimental”. O núcleo é localizado no bairro da Vila Nova Conceição em São Paulo e opera desde dezembro de 2007. A casa funciona como um espaço cultural (na parte inferior) e como domicílio (na parte superior e em um quarto externo – uma edícula). Os locais mais frequentados enquanto espaço cultural são uma sala grande, onde ocorrem os concertos, uma pequena sala em que ocorrem algumas exposições visuais e também sonoras (quando é o caso)<sup>156</sup> e a cozinha, onde são vendidas bebidas (alcoólicas ou não)<sup>157</sup> e comidas (geralmente feitas por Mário Del Nunzio). A casa pertence à Mário Del Nunzio e há uma certa rotatividade de moradores.

O histórico do *IBRASOTOPE*, segundo Henrique Iwao e Mário Del Nunzio, fundadores do núcleo, está ligado ao movimento dos compositores da Unicamp, que deu origem ao *ENCUN*, e, posteriormente ao *Sarau 302*<sup>158</sup> e à série *P-Lugar*<sup>159</sup> (2009, p.5-8).

<sup>155</sup> <http://www.ibrasotope.com.br/>

<sup>156</sup> Dependendo do projeto, toda a parte inferior da casa pode ser utilizada para exposição ou *site specific*.

<sup>157</sup> Água (do filtro de barro) é de graça.

<sup>158</sup> O *Sarau 302* foi um evento de música experimental promovido por Henrique Iwao e Mário Del Nunzio que ocorreu no ano de 2007 no apartamento de Henrique Iwao, (cujo número era 302) na cidade de São Paulo. Na ocasião os compositores desejavam criar um evento de música experimental regular e em “ambiente amigável” – este seria garantido pelo ambiente domiciliar. Houve apenas uma edição do *Sarau 302*.

<sup>159</sup> *P-Lugar* foi uma série de música experimental em parceria com *O Lugar*, a sede da companhia de dança contemporânea *Cia. Corpos Nômades*, situado na rua Augusta, na cidade de São Paulo. Teve como curadores os compositores Valério Fiel da Costa, Mário Del Nunzio e Henrique Iwao. Foram realizadas três edições, com

Como enfatiza Fabiana Stringini Severo (2015) em dissertação de mestrado sobre a cena da música eletroacústica em São Paulo, a iniciativa *Ibrasotope* surge com o objetivo de suprir uma lacuna na cidade de disponibilização de espaço para ensaio, produção e escuta de música experimental. Para Mário Del Nunzio, em Severo (2015, p. 94) o *Ibrasotope* surge para “ser um lugar que recebe apresentações que outros lugares não receberiam” e para ser um “espaço de discussão, pras pessoas conversarem, pras pessoas saberem o que os colegas estão fazendo.”

A ideia de conciliar uma casa domiciliar e um espaço cultural é enfatizada por Silveira e Del Nunzio (2009) como uma maneira de tornar o ambiente de “concerto”, de troca de experiências, “mais amigável”. Os autores atribuem a iniciativa do *Sarau 302* como experiência de referência para o *Ibrasotope*: “como no Sarau 302, os concertos são realizados em ambientes amigáveis; são apropriações de espaços diversos para a prática musical” (SILVEIRA & DEL NUNZIO, 2009, p.8). Del Nunzio (2017) destaca o silêncio da casa (por ser localizada em bairro nobre e silencioso da cidade de São Paulo) como um fator marcante: “deste modo, configura-se como um local que favorece uma escuta concentrada e silenciosa...” (p. 63). Comparando com outras iniciativas precursoras de promoção da música experimental no Brasil, como o antigo *Plano B*, no Rio de Janeiro, em que não havia a possibilidade desse silêncio característico do *Ibrasotope*, realça a prioridade de ambos os espaços em “oferecimento de um espaço de convivência entre os interessados” (p.63).

Em 2007 muitos dos compositores do “*grupo de compositores da Unicamp*” já haviam terminado seus cursos e estavam espalhados pelo Brasil. Alguns deles, como Henrique Iwao, Mário Del Nunzio, Valério Fiel da Costa e Lucas Araújo, moravam em São Paulo e buscavam alternativas para a criação de algo parecido com o que haviam realizado anos antes na Unicamp. Dessa vez, não tinham a estrutura da instituição acadêmica. A casa da família de um dos compositores, grande, bem localizada e que estava disponível<sup>160</sup>, passou a ser a maior aposta. Eles já tinham um modelo que havia dado certo: concertos mensais, mantendo dia, hora e local fixos, com o intuito de criar estabilidade para formação de uma cena. Cada um deles tinha seus próprios equipamentos, e foram adquirindo outros ao longo dos anos, de

---

periodicidade bimestral. Apresentaram-se nessa série os grupos *Notyesus* (formado por Jean-Pierre Caron e Rafael Sarpa), do Rio de Janeiro; *Colorir* (formado por Dom Pedro e Peter Gosweiller), grupo e Florianópolis; DIGIGARD<sub>3</sub>N (não foi possível localizar os integrantes do grupo), Leo Alves Vieira (Rio de Janeiro), Pan&Tone (formado por Cristiano Rosa), de Porto Alegre, Projeto 6/6/6 (formado pelos grupos Os HipNik e os Prigoginistas, formados por Henrique Iwao, Mário Del Nunzio, Lucas Araújo, Alexandre Torres Porres, Rafael Montorfano, Gregory Slivar, Melina Scialon, Juliana França e Paula Telles), de São Paulo; Trio Marco 04 (Mário Del Nunzio, Henrique Iwao e Lucas Araújo), São Paulo e Valério Fiel da Costa, Belém-São Paulo.

<sup>160</sup> Não havia pessoas morando nela

forma que compartilhavam entre si na sede do *Ibrasotope*. Mário Del Nunzio e Henrique Iwao, foram os fundadores oficiais do núcleo. Juntaram-se a eles uma série de pessoas que entraram como “associados”. Na única revista – *Ibrasotope: Revista de música experimental* - publicada pelo núcleo, em 2009, após um ano de funcionamento da iniciativa consta uma lista de associados e associada: Alexandre Fenerich, Danilo Barros, Giovani Castelucci, Giuliano Obici, Mariana Rizzo, Mário Lapin, Martin Herraiz, Rodolfo Valente e Valério Fiel da Costa.

O foco principal do *Ibrasotope* é a promoção da música experimental e isso é feito através de concertos, cursos, oficinas e parcerias com outras iniciativas. O “carro-chefe” do núcleo, é a série [IBR], que são os concertos com regularidade (que ao longo dos anos vem variando entre mensal, quinzenal e semanal) com dia da semana, hora e local fixos, realizados na casa. Durante o primeiro ano, por exemplo, os concertos da série [IBR] eram realizados na última terça feira do mês.

Na página de internet do núcleo há uma lista de onze séries diferentes do *Ibrasotope* às quais acrescentamos mais uma a partir da análise dos programas disponíveis no blog do núcleo. Segue a lista com as séries da página de internet cuja última atualização data de 2014:

[AMG] – sessão amiga (sessões de improvisação e de gravação, sem público)

[AVP] – “avenida paulista eu te amo” (caminhada e ocupação de locais públicos – em duas edições, pela avenida paulista – tocando os instrumentos eletrônicos).

[CHJ] – festas na sede do ibrasotope

[DPC] – debate, palestra ou conversa

[FIB] – festival Ibrasotope

[IBE] – ibrasotope especial (concertos na sede do ibrasotope, fora das datas da série [IBR])

[IBR] – série ibrasotope (concertos regulares na sede do ibrasotope)

[IBW] – ibrasotope no walden (concertos regulares realizados no espaço cultural Walden)

[IBX] – ibrasotope extra (concertos organizados ou apoiados pelo ibrasotope, fora de sua sede)

[INS] – instalações apresentadas ou encomendadas pelo Ibrasotope

[OFC] / [WRK] – oficinas e workshops promovidos pelo Ibrasotope<sup>161</sup>

A essas séries acrescentamos a série [CME] – *Ciclo de Música Experimental* que teve início em 2015 e durou dois anos (2015-2017) em uma parceria com a Biblioteca Mário de Andrade, através de um edital municipal de ocupação de aparelhos públicos. Elaboramos uma tabela com todas as edições de cada série por ano (2007-2017). Nessa tabela também acrescentamos dois eventos que não constam como *série* mas foram realizados pelo *Ibrasotope*. São eles uma oficina de “circuit bending” – CBI, que ocorreu entre maio e julho e entre agosto e novembro de 2009 e o *FIME* – Festival Internacional de Música Experimental, idealizado e produzido pelo *Ibrasotope* desde 2015<sup>162</sup>. Ainda, nos programas disponíveis no blog, alguns eventos realizados pelo núcleo não foram caracterizados como nenhuma série. Esses, portanto, não foram incluídos na tabela abaixo, mas as informações referentes às pessoas que participaram deles foram incluídas na análise que fizemos sobre representatividade feminina no núcleo.

---

<sup>161</sup> Disponível em: <https://ibrasotope.wordpress.com/dossie-ibrasotope-2007-2014/>

<sup>162</sup> O próximo item desse capítulo é dedicado ao *FIME*.

SÉRIES IBRASOTOPE – edições por ano														
Ano	[AMG]	[AVP]	[CHU]	[CME]	[DPC]	[FIB]	[IBE]	[IBR]	[IBW]	[IBX]	[INS]	[OFC]/ [WRK]	CBI	FIME
2007/8	4	1	1	0	0	1	15	13	0	7	0	2	0	
2009	2	3	0	0	1	0	5	12	0	6	8	4	2	
2010	4	0	2	0	4	1	9	11	0	12	2	5	0	
2011	1	0	0	0	5	0	5	10	0	6	2	2	0	
2012	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	
2013	0	0	0	0	0	0	0	0	6	1	0	0	0	
2014	0	0	2	0	0	0	7	34	0	1	0	2	0	
2015	0	0	1	6	1	0	11	18	0	3	0	4	0	10 dias
2016	0	0	1	4	0	0	4	9	0	0	0	1	0	14 dias
2017	0	0	0	0	0	0	4	10	0	0	0	1	0	9 dias
2018														
total	11	4	7	10	11	2	60	117	6	43	12	21	2	

Tabela 10. Séries Ibrasotope - edições por ano



Através da tabela fica evidente que as séries mais numerosas são [IBR] – de concertos regulares na sede, com 117 edições até novembro de 2017<sup>163</sup>; [IBE] de concertos na sede fora do dia do [IBR], com 60 edições e a série [IBX] de concertos organizados ou apoiados pelo *Ibrasotope* fora da sede, com 43 edições. Essas três séries são focadas em apresentações musicais e totalizam 220 edições ao longo de dez anos de *Ibrasotope*, demarcando a principal atividade e o principal objetivo do coletivo de promover a música experimental através de concertos. Nos dez anos de existência do *Ibrasotope* foram realizadas duas edições do *Festival Ibrasotope*, uma em dezembro de 2008 e outra entre final de julho e início de agosto de 2010.

O núcleo tem como fundadores os compositores Henrique Iwao e Mário Del Nunzio, porém, desde o início do ano de 2012 Henrique Iwao se afastou do *Ibrasotope* tendo se mudado da cidade de São Paulo para Belo Horizonte<sup>164</sup>. Também é importante demarcar a entrada, em 2010, de Natacha Maurer<sup>165</sup>. Ela passou a residir no *Ibrasotope* e a trabalhar como produtora do núcleo. O processo de seleção de pessoas a se apresentarem no *Ibrasotope* é dinâmico. Geralmente é realizado por Mário Del Nunzio e Natacha Maurer (a partir de 2010), mas não há um curador ou uma curadora oficial – muitas vezes os colaboradores e as colaboradoras da iniciativa (frequentemente moradores da casa), além de emprestarem materiais e equipamentos e trabalharem (eventualmente e voluntariamente) na parte executiva do *Ibrasotope*, indicam nomes para apresentações ou cursos e contribuem com a curadoria:

O *Ibrasotope* teve diversos colaboradores, ativos durante certo período de tempo. Na edição única da *Ibrasotope: Revista de música experimental* (2009), faz-se presente uma lista de pessoal relacionado com o núcleo, sob a designação de associados, se fazem presentes pessoas com diferentes ligações com a empreitada, que incluem, por exemplo: empréstimo de material, o fato de serem moradores da casa, contribuições com a programação e a curadoria das atividades, parceria institucional com a organização de atividades, atuação técnica em eventos e elaboração de material gráfico. (DEL NUNZIO, 2017, p. 63)

Em 2012 o núcleo interrompe suas atividades em abril e se mantém fechado até março de 2013, por motivo de uma viagem realizada por Mário Del Nunzio e Natacha Maurer. Em

<sup>163</sup> Até março de 2018 a última postagem do blog do *Ibrasotope* foi referente a uma apresentação no dia 01/03/2018. Em relação ao ano de 2017 a última postagem no blog é relativa ao *FIME 3*.

<sup>164</sup> Em Belo Horizonte Henrique Iwao iniciou uma cena importante de música experimental que criou, por exemplo o selo *Seminal Records*.

<sup>165</sup> Abordo a artista no capítulo IV, item 4.2.6

2013 as atividades do *Ibrasotope* são realizadas no *Espaço Cultural Waldem*<sup>166</sup>, localizado no centro de São Paulo.

É interessante perceber como o perfil do núcleo também foi mudando ao longo dos anos. Tendo surgido de um movimento diretamente associado ao movimento de compositores da Unicamp, e, portanto, com formação acadêmica, não só em música, como também em composição musical, o *Ibrasotope* nasce dentro dessa cultura da composição musical acadêmica (embora o grupo de compositores vinculados ao movimento que deu origem ao *ENCUN* e ao *Ibrasotope*, já tivesse um perfil experimental em relação às dinâmicas pedagógicas e composicionais acadêmicas), mas aos poucos vai supostamente se distanciando da academia e se aproximando de iniciativas independentes desse nicho. Sobre isso, por exemplo, Natacha Maurer comenta:

O Ibrasotope, depois de... também deu uma mudada. Acho que ficou bem menos acadêmico e bem mais aberto, até porque a gente fazia, por um período, em 2014, a gente fez toda sexta feira, então era muita pauleira. Ao mesmo tempo que teve muita gente que a gente começou a conhecer e gente de outros lugares, não só da academia... Sei lá, da academia também, mas é gente do “noise”, gente do pop esquisito, artista plástico... então oh... começou a circular mais, não ficou tão restrito. A partir do momento que não fica tão restrito, então, também, mais mulheres começam a frequentar e começou a ter uma circulação maior de gente, inclusive de mulheres. Mas a mudança, é com o *Dissonantes!* (MAURER, 2016)<sup>167</sup>

Natacha Maurer considera que o ano de 2014 foi um marco para uma mudança de perfil do *Ibrasotope*, que, para ela, passa a ser “bem menos acadêmico”, devido à grande demanda criada pelos concertos semanais estipulados naquele ano e atribui a essa abertura também uma maior participação feminina. Curioso notar que foi o ano em que o *Ibrasotope* produziu o *ENCUN*, na sua XII edição, ocorrido na cidade de São Paulo. O discurso presente no programa do evento enfatiza o afastamento do ambiente acadêmico:

O evento chega à sua décima-segunda edição sendo pela primeira vez realizado integralmente fora das universidades. Com isso, esperamos expandir o espaço de atuação das práticas musicais presentes no encontro, e fazer com que essa produção circule por ambientes diversos e torne-se acessível a um público mais amplo. (ENCUN XII, 2014, p.01)

<sup>166</sup> O Espaço Cultural Waldem criado e mantido por Cesar Zanin e Mariana Cetra em abril de 2012 se manteve funcionando até janeiro de 2014. O espaço priorizava a promoção da cena musical independente de São Paulo. Ver: <https://ecwalden.blogspot.com.br/search/label/Sobre%20o%20ECW%3B%20O%20AnBPnE>; <https://www.facebook.com/notes/cesar-zanin/quem-quer-pagar-para-ver-show-independente-em-sao-paulo/10151675838101998>, <http://nadapop.com.br/entrevista-cesar-zanin-espaco-cultural-walden/>;

<sup>167</sup> Entrevista ao lado de Renata Roman concedida a mim no dia 23 de maio de 2016, na então residência de Renata Roman, em São Paulo. Ao final da fala Natacha Maurer menciona o *Projeto Dissonantes* como fator decisivo para a maior participação feminina na cena da música experimental. Abordo o projeto mais adiante, no item 3.5.

Para Del Nunzio (2017, p. 69) o *ENCUN* começou a se afastar da academia em sua décima edição, ocorrida no Rio de Janeiro:

Este procedimento<sup>168</sup>, entretanto, tem se tornado menos comum com o crescimento bastante aparente que nas últimas edições, especialmente a partir da que se deu no Rio de Janeiro, em 2012, da interlocução com cenas locais de música experimental, o que se reflete tanto em termos de utilização de espaços quanto na participação de pessoas atuantes no contexto (que, em muitos casos, não se encaixariam nem na condição de “compositor” nem “universitário”).

No caso do *Ibrasotope*, considero um marco importante para ampliação da rede de contatos, ao menos em São Paulo, o ano de 2013 em que as séries foram realizadas no *Espaço Cultural Waldem*, caracterizado por maior diversidade estética das apresentações. No espaço citado, grande parte da pauta era ocupada por bandas da cena independente. Outro fator importante para a diversificação das pessoas participantes do *Ibrasotope* foi o investimento na cena da improvisação através de parcerias, por exemplo, com as pessoas envolvidas com o *Circuito de Improvisação Livre* e a série *Improvise!*. O *Circuito de Improvisação Livre* é uma iniciativa criada em março de 2012 por alguns músicos de São Paulo para se juntarem e improvisarem em locais diferentes e em formações diversas.<sup>169</sup> Alguns dos nomes dos fundadores do circuito são Márcio Gibson (baterista), Daniel Carrera (trombonista), Thiago Salas (guitarrista) e Luiz Galvão (guitarrista). O *Improvise!*, criado por Daniel Carrera é uma série produzida pelo trombonista na casa noturna *Trackers* no centro de São Paulo desde 2013, de promoção de músicos e musicistas improvisadores e improvisadoras. Sobre o investimento na cena de improvisação como estratégia de diversificação do público e das pessoas participantes enquanto artistas do *Ibrasotope*, Valério Fiel da Costa comenta:

Em São Paulo o Ibrasotope tem servido como catalizador para uma cena na qual a improvisação desempenha um papel importante. Acho que isso se deve num primeiro momento à agilidade do formato, digo isso, claro, me referindo aos acadêmicos recém-chegados da Unicamp, Unirio, etc. Imagino que uma estratégia de inserção muito dependente de escrituralismo não funcionaria muito bem extramuros. Improvisando, chega-se ao circuito, toca-se com os caras que o frequentam, assume-se e cumpre-se compromissos, enfim. (COSTA, em DEL NUNZIO, 2017, p. 375)

Assim, aparentemente, o *Ibrasotope*, a partir de 2014 começa a expandir sua rede de relacionamentos e mais pessoas de outras origens musicais, que não necessariamente

<sup>168</sup> “Chamadas de partituras para determinadas formações oferecidas” pela curadoria do evento, prática corrente em festivais e concursos de composição musical tradicionais, muitas vezes vinculados à academia. (DEL NUNZIO, 2017, p. 69)

<sup>169</sup> Segundo Del Nunzio (2017, p. 78) o grupo se organizou a partir de oficinas de improvisação oferecidas entre 2011 e 2012 pelo CCSP – Centro Cultural São Paulo, oferecidas pelos músicos estrangeiros Chefa Alonso, Marcio Mattos, Vervan Weston, Ab Baars, John Russel, John Butcher e outros.

vinculadas aos cursos de música na academia, começam a ter participação mais efetiva no grupo. No caso da atuação feminina isso também se confirmará.

Para a análise da representatividade feminina no *Ibrasotope*, foram considerados todos os nomes das pessoas que constavam nos programas de 2007 a 2017 indiscriminadamente em relação à função que exercia ou à série em que se apresentou (como [IBR], [IBE] e outras). Ou seja, muitas vezes, especialmente nos primeiros anos do núcleo os nomes de mulheres que aparecem no programa são relacionados a mulheres envolvidas com vídeo arte, como o é caso de Mariana Rizzo (que teve uma atuação bastante expressiva durante o ano de 2008), ou de exposição de artes plásticas, ou dança, como é o caso, por exemplo de Juliana França e tantas outras mulheres. No ano de 2009, por exemplo, de dez mulheres que se apresentaram, cinco foram em outras artes que não a música. Entretanto, apesar de isso ser relevante, especialmente nos primeiros anos, ao longo da história do *Ibrasotope*, as participações vão ficando cada vez mais híbridas e, de certa forma, não é significativo para este trabalho a separação das funções para a análise.

Quando é o caso, há um comentário sobre a informação estatística. Dessa forma, considero para a análise desde os nomes das pessoas que se apresentaram efetivamente no dia como também, por exemplo, de compositoras ou compositores que foram tocados. Com isso nomes como John Cage, Cornelius Cardew, Pauline Oliveros e tantos outros de compositores ou compositoras já falecidos ou falecidas, (ou que por outros motivos dificilmente se apresentariam no núcleo) estarão presentes na análise<sup>170</sup>.

De 2007 a 2017 estão representadas nos programas do *Ibrasotope* 810 pessoas, sendo 650 homens e 160 mulheres. Os homens, representam, portanto, aproximadamente 80% das pessoas que constam nos programas do *Ibrasotope* de 2007 a 2017 e, as mulheres, aproximadamente, 20%.

<b>Homens e mulheres representados nos programas do Ibrasotope de 2007 a 2017</b>		
	<b>Números absolutos</b>	<b>Porcentagem</b>

<sup>170</sup> Para realização da análise estive em constante diálogo com Mário Del Nunzio e Natacha Maurer, a fim de elucidar questões a respeito das pessoas que se apresentaram no *Ibrasotope*. Alguns nomes de grupos não puderam ser catalogados, como por exemplo o *Dehors* que é o nome utilizado por diferentes artistas sem a referência do nome do ou da artista real. *Dehors* é frequentemente utilizado por Jean-Pierre Caron e por Sanannda Acácia, por exemplo.

<b>Mulheres</b>	160	19, 75%
<b>Homens</b>	650	80, 24%
<b>Total</b>	810	100%

*Tabela 11. Homens e Mulheres representados e representadas nos programas do Ibrasotope de 2007 a 2017*

Apesar dos números gerais não serem muito animadores é possível ver ao longo dos anos uma maior participação feminina no *Ibrasotope*, como demonstram a tabela e o gráfico abaixo:

IBRASOTOPE – segmentação por gênero homens/mulher em apresentações.																				
	Dez/2007-2008		2009		2010		2011		2012		2013		2014		2015		2016		2017	
Homens	80	89,9%	90	90%	142	82%	73	86,9%	20	86,9%	23	92%	167	81,5%	126	76,3%	92	73,3%	56	68,3%
Mulheres	9	10,1%	10	10%	31	17,9%	11	13%	3	13%	2	8%	38	18,5%	39	23,6%	27	22,7%	26	31,7%
Total	89		100		173		84		23		25		205		165		119		82	

Tabela 12. Segmentação por gênero Homem/Mulher no Ibrasotope de 2007 a 2017

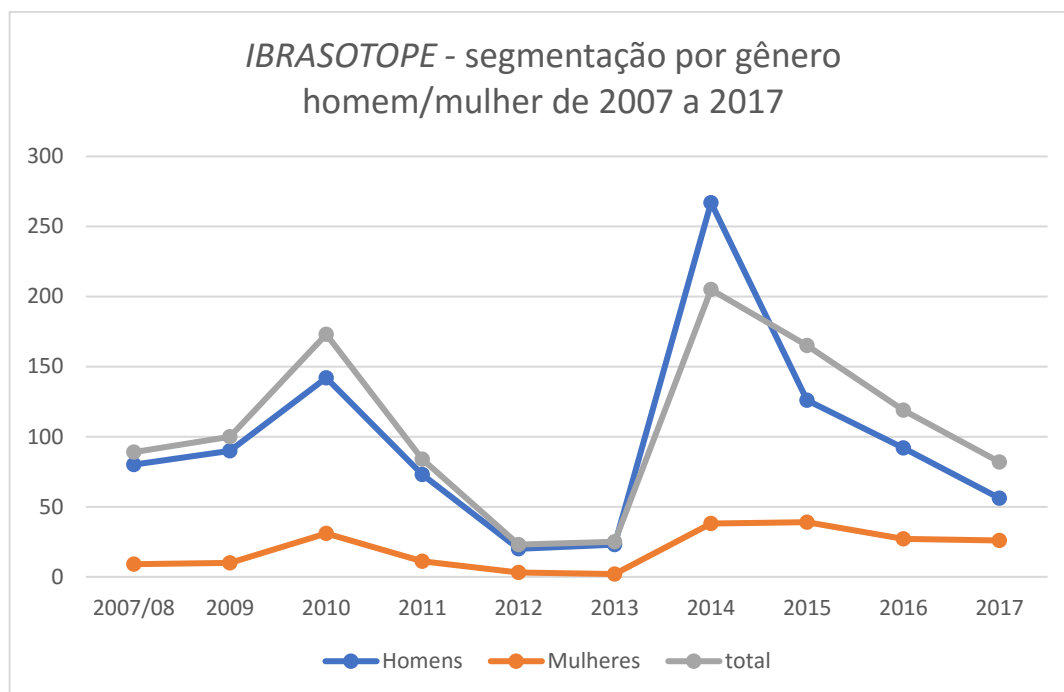


Gráfico 13. IBRASOTOPE - segmentação por gênero homem/mulher de 2007 a 2017

Através da *Tabela 12* e do *Gráfico 13* é possível observar que de 2015 a 2017 houve aumento da participação feminina em números absolutos e proporcionais. Provavelmente isso se deve a variados fatores. Em agosto de 2015, por exemplo, foi realizado no *Ibrasotope*, a *Mostra XX*<sup>171</sup> que foi responsável pela participação de doze mulheres no núcleo. Também naquele ano foi realizado o primeiro *FIME – Festival Internacional de Música Experimental*<sup>172</sup>, o qual também foi responsável pela participação de sete mulheres na programação do *Ibrasotope*. Ao todo, participaram da *Mostra XX* e do *I FIME*, 19 mulheres sendo que nove delas não haviam se apresentado no *Ibrasotope* antes desses eventos, de forma que seus nomes entraram para o *Ibrasotope* a partir ou da *Mostra XX* ou do *I FIME*. Em relação aos nomes dos homens que participaram do *I FIME*, no total de 43, apenas 15 não haviam se apresentado no *Ibrasotope* antes do festival. Se refizermos a conta da representatividade feminina e masculina do ano de 2015 no *Ibrasotope* sem considerar os nomes das pessoas que participaram da *Mostra XX* e do *I FIME*, a diferença percentual, entretanto, é mínima, passando de 23,6% de representação feminina para 21,3%. Mesmo que não tenha representado uma grande mudança percentual, esses eventos injetaram nove nomes de mulheres na cena do *Ibrasotope*.

<sup>171</sup> A *Mostra XX* é abordada mais detalhadamente no item 3.4 deste capítulo.

<sup>172</sup> O *FIME – Festival Internacional de Música Experimental* é abordado mais detalhadamente no item 3.3 deste capítulo.

Importante ressaltar que no final de 2014, algumas mulheres vinculadas à cena da música experimental, como Lilian Campesato e Natacha Maurer, iniciaram uma discussão no “facebook” sobre “mulheres na música experimental” que, pouco tempo depois deu origem a um grupo de estudos e acabou se transformando na *Rede Sonora: músicas e feminismos*<sup>173</sup> em 2015. A percepção de que a cena era muito mais masculina do que feminina e que isso incomodava, era uma coisa que estava cada vez mais presente nos discursos das mulheres que frequentavam a cena. Assim, iniciativas desse período que tinham mulheres entre seus organizadores e organizadoras começaram a prestar atenção na ausência ou pouca representatividade feminina e começaram a priorizar em suas programações mais nomes de mulheres. Foi o caso do *FIME*, que em suas três edições procurou realizar curadorias inclusivas tanto em relação às mulheres, como em relação a artistas latino-americanos e latino-americanas e de diversas localidades do Brasil (buscando uma descentralização positiva da representatividade do sudeste e do sul do Brasil). Em um espaço como o *Ibrasotope* que tem Natacha Maurer como produtora, as consequências disso são diretas, e, há uma curva ascendente de participação feminina nos últimos anos tendo se iniciado de 2013 para 2014.

Nesse sentido, a convivência com outras mulheres participantes do campo e a troca de experiências foi fundamental para a constatação consciente de que o meio era muito masculino e de que isso era um problema. De forma circular, a masculinização do campo perpetuava a pouca participação feminina, através do não acolhimento, da falta de modelos, da invisibilização e até de constrangimento explícito (cantadas, desqualificação e outros). Através dos depoimentos de Natacha Maurer e de Renata Roman é possível perceber como, tanto a percepção da cena enquanto masculina, como a proposição de ações inclusivas, vão se fortalecendo através de conversas entre mulheres frequentadoras desse nicho, o que culminou na criação, por exemplo, do *Projeto Dissonantes*, em dezembro de 2015<sup>174</sup>.

Renata: eu, como uma frequentadora assídua da cena... (eu frequento não só o Ibrasotope, eu circulo por outros espaços e por outros núcleos – porque tem uma coisa meio de núcleos) ... A maior parte é masculina e a maior parte das mulheres não vai sozinha. Elas vão acompanhando os seus maridos e namorados que estão tocando ou que vão ver o concerto. Elas vão no embalo. (...), mas eu fui muito sozinha. Eu ingressei nessa cena sozinha e o desconforto era porque eu não encontrava as minhas iguais...

Natacha – Eu entrei nessa cena... no começo era “Ela é a namorada do Mário!” Depois de muito tempo eu virei a produtora do Ibrasotope. Mas eu entrei como namorada do Mário...

<sup>173</sup> A *Rede Sonora* é abordada nesse capítulo no item 3.6.

<sup>174</sup> O *projeto Dissonantes* é abordado neste capítulo no item 3.5.



Renata – Eu acho que a gente só pode mudar isso se a gente fizer um esforço... não tem que esperar o mundo masculino se acomodar... Que é o que eu fazia... eu ía sozinha... e tinha que ficar conversando com um monte de cueca porque não tinha... A vezes ia a namorada de um amigo e aí eu pensava: aí que bom, uma mulher! Vou conversar com uma mulher agora!

Tânia – E se a mulher não tivesse nada a ver com você?

Renata – Às vezes tinha isso. A Joana, que era namorada do Felipe<sup>175</sup>, não tinha nada a ver comigo, mas ela era a mulher que vinha... era mais difícil conversar com ela do que com os caras! (...) No Ibrasotope ainda tinha mais mulheres, mas quantas vezes eu não fui na *Trackers*, no *Improvise!* e só tinha caras... – o *Improvise!* é uma ação do *Circuito de Improvisação Livre* que é uma galerinha de homens. Isso era uma coisa que eu questionava o Thiago<sup>176</sup>: “– Você só escala homem!” Tinha dois núcleos: O circuito era um grupo de músicos e quem produzia era o Thiago de um lado e o Carrera<sup>177</sup> de outro. O Carrera na *Trackers* e o Thiago e o Luis, o Luis Eduardo Galvão, em outros espaços. No ano passado eles fizeram no *Espaço de Cultura Bela Vista*... eram só homens! (...) elas não aparecem e os caras não pensam nelas e aí vão sempre os mesmos. O *Circuito* que é organizado pelo Thiago, por exemplo, são sempre os mesmos caras! Em um ano eu vi quem? (...) eu toquei com o Thiago e com a Susan Grey e outra vez eu vi a Susan Grey tocando com outras pessoas. Eu não me lembro de outras mulheres. E isso era uma coisa. Como eu era próxima, eu falava! E ele dizia:” -Mas onde estão as mulheres?” E eu falava: “- deixa eu fazer a curadoria!”. Mas ele nunca deixava.

Natacha - Às vezes tem essa coisa de ter pouca mulher, aí, alguma mulher vai lá sozinha... vai ficar ouvindo cantada chata, não vai se sentir à vontade...

Além disso, cabe lembrar que os movimentos feministas voltaram a ganhar espaço na mídia, nas redes sociais e em praticamente todas as áreas de produção de conhecimento nos últimos anos. Assim, o despertar de uma consciência da ausência de mulheres em uma cena específica (ou pouca representatividade) que vai sendo construído por diversas vias ao longo dos últimos anos (na música no Brasil, especialmente a partir dos anos de 2010<sup>178</sup>) contribui para que a cena começasse a ser mais ocupada por mulheres. Natacha Maurer enfatiza em entrevista a importância de sua relação com Renata Roman, a partir de 2014 para começar a pensar em uma mobilização a respeito da falta de representatividade feminina. As duas frequentavam às apresentações de música experimental e contavam quantas mulheres haviam na plateia (porque no palco, geralmente, não havia nenhuma) e começaram a pensar estratégias para reverter essa situação.

<sup>175</sup> Nesta fala de Renata Roman na citação, os nomes reais foram alterados por nomes fictícios a pedido da artista, com exceção de Thiago Salas, Susan Grey e Luis Eduardo Galvão.

<sup>176</sup> Em referência a Thiago Salas um dos fundadores e principais articuladores do *Improvise!*

<sup>177</sup> Daniel Carrera

<sup>178</sup> A partir do segundo decênio dos anos 2000 houve um grande aumento, por exemplo, de publicações sobre música e gênero, ou música e mulheres, ou música e feminismo na academia no Brasil. (ZERBINATTI, NOGUEIRA & PEDRO, 2018)

Outro fator importante para reflexão é a formação das mulheres que participam da programação do *Ibrasotope*. No caso, a própria cena experimental apresenta algumas características específicas como conciliar pessoas de formações diversas para além dos cursos formais de música. Sobre isso, por exemplo, Del Nunzio (2017, p. 76) afirma que há dois perfis predominantes: aquele de pessoas com formação superior em música e de pessoas sem formação superior em música. No primeiro grupo, de pessoas com formação superior, há uma grande quantidade de pessoas que estudaram formalmente o curso de composição musical e, muitas, que continuaram seus estudos em música em nível de pós-graduação. No caso do segundo grupo, as formações são mais diversas, havendo pessoas, inclusive, sem formação acadêmica. Nos exemplos abordados até agora, *ENCUN* e *Ibrasotope*, ambos foram criados por homens, com formação superior em composição musical (e pós-graduação em música também).

No *Ibrasotope*, além dos fundadores Mário Del Nunzio e Henrique Iwao que são formados em composição musical pela UNICAMP e têm, ambos, títulos em pós graduação<sup>179</sup>, há na lista dos nove “associados” (IWAO, & DEL NUNZIO, 2009, P.03), quatro homens também com formação acadêmica em composição musical e pós graduação. São eles: Alexandre Fenerich, Martin Herraiz, Rodolfo Valente e Valério Fiel da Costa. Dos outros quatro homens na lista de associados, Giuliano Obici não tem graduação em música, mas tem pós-graduação. Danilo Barros é fotógrafo, Giovanni Castelucci realizava os cartazes do núcleo e Mário Lapin trabalhava com música e computação, mas não tem formação formal em música. A única mulher que consta na lista, Mariana Rizzo, é formada em artes com pós-graduação em artes e vídeo. Ou seja, entre as pessoas que lideram esses espaços, a maioria é homem e com formação superior em música. E a maioria das pessoas têm formação acadêmica em alguma área.

No caso das mulheres, dos 160 nomes presentes nos programas de atividades do *Ibrasotope*, apenas 33 estiveram presentes em mais de um ano<sup>180</sup>. Dessas 33 mulheres, nove trabalham com outras artes (artes visuais, vídeo ou dança). No que concerne à formação, há, por exemplo, algumas mulheres da lista que apesar de trabalharem com música (portanto

<sup>179</sup> Mário Del Nunzio é doutor (2017) em música e Henrique Iwao é mestre (2012).

<sup>180</sup> A tabulação por ano do *Ibrasotope* pode ser interessante para observar a permanência na cena por um período extenso. Entretanto, pode, também, distorcer algumas ideias sobre as mulheres que mais atuaram no núcleo, pois como a programação do *Ibrasotope* é intensa havendo atividades muitas vezes semanais, há casos de mulheres que tiveram uma relevante atuação durante um ano inteiro, mas não permaneceu na cena por um longo período, ao passo que, outras mulheres podem ter participado uma vez apenas em um ano e outra vez em outro ano. Ou seja, a tabulação por ano ajuda a mapear a constância de atuação à médio prazo, mas não é eficaz para apontar a frequência nas atividades do núcleo.

terem sido contabilizadas como sendo da música), têm formação em outras áreas, como é o caso de Sanannda Acácia, que é artista visual de formação, Renata Roman que é formada em artes cênicas, ou Natacha Maurer que é formada em letras, por exemplo. Como demonstra a tabela:

Participaram de apenas 1 ano de Ibrasotope 127 mulheres	Participação das mulheres no Ibrasotope por ano				
	Participaram de 2 anos do Ibrasotope 17 mulheres	Participaram de 3 anos do Ibrasotope 11 mulheres	Participaram de 4 anos do Ibrasotope 3 mulheres	Participaram de 5 anos do Ibrasotope 0 mulheres	Participou de 6 anos do Ibrasotope 2 mulheres
	Alessandra Bochio (2015, 2014)	Andrea Paz (2016, 2015, 2014)			
	Ana Maria Romano (2015, 2009)				
	Denise Garcia (2015, 2010)				
	Fernanda Cirelli (Visuais – 2016, 2015)				
	Gabriela Canale (Visuais – 2011, 2010)				
	Inês Terra (2016, 2014)				
	Isabel Nogueira (2016, 2015)				
	Jessica Rosen (Visuais – 2016, 2015)				
	Juliana de Souza (2015, 2014)				
	Juliana França (dança, 2011, 2009)				
	Karen da Rocha Keppe (2010, 2008)				
	Karina Montenegro (vídeo – 2011, 2009)				
	Maria Beraldo Bastos (2015, 2014)				
	Mariana Cetra (2015, 2014)				
	Priscila Montania (Visuais – 2015, 2014)	Renata Roman (2017, 2015, 2014)	Fernanda Aoki Navarro (2016, 2015, 2012, 2008)		Lilian Campos (2015, 2014, 2011, 2010, 2009, 2008)
	Raísa Inocência (2010, 2014)	Sanaunda Acacia (2017, 2015, 2014)	Marcela Lucatelli (2017, 2016, 2015, 2014)		
	Susana de Paula (2010, 2014)	Vanessa de Michellis (2015, 2011, 2010)	Mariana Carvalho (2017, 2016, 2014, 2013)		

Tabela 13. Participação das mulheres no Ibrasotope por ano

Das mulheres que tiveram participação em mais de dois anos de *Ibrasotope*, Fernanda Aoki Navarro, Keren da Rocha Keppe, Lilian Campesato, Mariana Rizzo e Michelle Agnes figuram entre as mais antigas (participaram desde o primeiro ano da iniciativa, 2008). As cinco interromperam suas participações em determinados períodos. No caso de Michelle Agnes<sup>181</sup>, por exemplo, a compositora teve participação durante os três primeiros anos consecutivos do *Ibrasotope* (2008, 2009 e 2010), assim como a videoartista Mariana Rizzo. Agnes se mudou para Paris, na França, em 2013 e, desde então, tem atuado em eventos pontuais da música brasileira. Rizzo, por sua vez, teve uma atuação muito presente no *Ibrasotope* no primeiro ano, tendo participado de seis apresentações naquele ano. Nos anos seguintes, participou de apenas uma em cada um e após 2010 deixou de frequentar a casa enquanto artista. Desde 2013 mora em Berlin para dar continuidade aos estudos em artes visuais com ênfase em vídeo. Fernanda Aoki Navarro<sup>182</sup> mantém uma participação menos linear do que a de Agnes ou a de Rizzo, tendo participado durante os anos de 2008, 2012, 2015 e 2016. Convém notar que desde 2011 a compositora mora nos Estados Unidos, contudo, mantém vínculo próximo com a cena da música experimental brasileira. Isso se reflete no fato de ter participado do *Ibrasotope* em três anos em que já não morava mais no país, tendo sido, inclusive, uma das responsáveis pela *Mostra XX* (sobre a qual falaremos adiante) e ter sido uma das curadoras do *FIME II* (2016).

Lilian Campesato<sup>183</sup> e Natacha Maurer<sup>184</sup>, foram as mulheres que tiveram participação no *Ibrasotope* por mais anos, contabilizando seis ao todo (2008, 2009, 2010, 2011, 2014 e 2015 no caso de Campesato e 2010, 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017 no caso de Maurer). Campesato, interrompeu sua participação no núcleo a partir do ano de 2016, ano de nascimento de sua filha Alma ao lado do compositor Fernando Iazzetta. Esse fator pode ter relação direta com seu afastamento do núcleo (mesmo que seja temporário), pela própria dinâmica cultural da música experimental, na qual, por exemplo, não é comum ver crianças ou famílias representadas por várias gerações<sup>185</sup>, e pelas próprias dificuldades enfrentadas por

<sup>181</sup> Compositora e improvisadora brasileira que desde 2013 integra o grupo APM (Analysis of Musical Practice) do IRCAM, responsável por pesquisas e práticas em composição e performance musical (<http://web4.ircam.fr/apm.html?&L=1>) do Instituto. Agnes já ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais. Para conhecer mais a compositora: <https://www.michelleagnes.net/>

<sup>182</sup> No capítulo IV, item 4.2.4 apresento de forma mais aprofundada a trajetória de Fernanda Aoki Navarro e análise de uma obra sua (4.2.4.1).

<sup>183</sup> Compositora abordada nesta tese no capítulo IV, item 4.2.3.

<sup>184</sup> Compositora abordada nesta tese no capítulo IV item 4.3.6

<sup>185</sup> Nesse sentido, cabe pontuar que a cena é majoritariamente jovem e os eventos ocorrem, em sua maioria, durante a noite – o que pode dificultar a participação de crianças ou idosos, por exemplo. O *Ibrasotope* não se destaca negativamente em relação à participação de crianças ou famílias (para além de casais), apenas reproduz a forma como o campo se comporta em relação a esse público. Diversas vezes tive a experiência de convidar meus

mães e pais (mães em geral em maior número) em participarem da vida social e do trabalho com filhos e/ou filhas. No caso de Keppe, a videoartista participou do *Ibrasotope* nos anos de 2008 e 2010, não constando participação em período posterior aos citados.

Em relação a atuação geral no *Ibrasotope*, contabilizando a quantidade de participação no mesmo ano, 42 mulheres atuaram mais de uma vez na programação. Em relação à lista anterior, foram adicionadas Alma Laprida (2015), Andrea Lange (2016), Clara Bastos (2014), Cláudia González (2016), Dora Smék (2014), Rayra Costa (2017), Sigrid Tanghe (2010) e Wânia Storolli (2014). Essas artistas participaram duas vezes no mesmo ano, não tendo seu nome incluído na lista anterior.

---

familiares a frequentarem o núcleo e a presença de meu pai e minha mãe, minha avó, minhas irmãs e irmão, muitas vezes causavam um estranhamento nas pessoas frequentadoras da cena, ao mesmo tempo que meus familiares também se queixavam de não se sentirem muito à vontade. Também já levei meu filho Armando para eventos no Ibrasotope e para o ENCUN XIV. Apesar de ter sido bem tratado pelas pessoas, o ambiente não era nem convidativo nem adaptado para crianças. Abordo mais profundamente a questão da maternidade e a questão do ambiente “familiar” na conclusão da tese.

Participação das mulheres no Ibrasotope – quantidade de vezes ao todo							
Participaram apenas 1 vez do Ibrasotope 118 mulheres	Participaram 2 vezes do Ibrasotope 20 mulheres	Participaram 3 vezes do Ibrasotope 5 mulheres	Participaram 4 vezes do Ibrasotope 6 mulheres	Participaram 5 vezes do Ibrasotope 6 mulheres	Participaram 6 vezes do Ibrasotope 1 mulher	Participaram 7 vezes do Ibrasotope 1 mulher	Participaram 8 vezes do Ibrasotope 2 mulheres
			Andrea Paz (2016 - 1, 2015 - 1, 2014 - 2) – 4	Fernanda Aoki Navarro (2016 - 1, 2015 - 1, 2012 - 1, 2008 - 2) – 5			
		Dorothe Depeaux (dança, 2016 - 1, 2015 - 1, 2014 - 1) – 3	Bella (2017 - 1, 2016 - 1, 2015 - 2) – 4	Marcela Lucatelli (2017-1, 2016-1, 2015-1, 2014-2) – 5			
		Flora Holderbaum (2017-1, 2016-1, 2015-1) – 3	Fernanda Cirelli (visuais – 2016 -1, 2015 - 3) – 4	Michelle Agnes (2010-1, 2009-1, 2008-3) – 5			
		Gabriela Canale (visuais, 2011 -1, 2010-2) – 3	Karen da Rocha Keppe (kahn) (2008-3, 2010-1) – 4	Nahmani Francischini (2017 - 3, 2016-1, 2014-1) – 5			
		Julia Teles (2016-1, 2015-1, 2011-1) - 3	Mariana Carvalho (2017-1, 2016-1, 2014-1, 2013-1) – 4	Priscila Montania (visuais – 2015-2, 2014-3) – 5			Libian Campeato (2015-2, 2014-2, 2011-1, 2010-1, 2009-1, 2008-1) – 8
		Nika Barros (performance– 2016-3) -3	Vanessa de Michellis (2015-2, 2011-1, 2010-1) – 4	Saionanda Acácia (2017-1, 2015-2, 2014-2) – 5	Jessica Rosen (visuais 2016-1, 2015-5) – 6	Renata Roman (2017-1, 2015-5, 2014-1) – 7	Mariana Rizzo (vídeo 2008-6, 2009-1, 2010-1) - 8
							Natasha Maurer (2017-5, 2016-1, 2015-3, 2014-3, 2013-1, 2010-2) – 15

Tabela 14. Participação de mulheres no Ibrasotope no total

Em comparação com a “tabela 13”, a partir da “tabela 14” é possível verificar que a maioria das mulheres que participou em mais de um ano do *Ibrasotope* teve mais de uma participação no mesmo ano. Esse foi o caso da grande maioria das mulheres listadas. Os casos mais expressivos são o de Natacha Maurer, que participou enquanto artista de seis anos do *Ibrasotope*, e ao todo participou de 15 apresentações ao longo desses seis anos. Ou Mariana Rizzo que participou de três anos do *Ibrasotope* e figura entre as mulheres que mais participaram em quantidade de vezes da programação, contabilizando oito no total. Outro caso expressivo é o de Jéssica Rosen que participou de apenas dois anos do *Ibrasotope*, mas teve ao todo seis participações. Entre as mulheres que tiveram maior quantidade de atuações estão Natacha Maurer em primeiro lugar, com quinze participações, Lilian Campesato e Mariana Rizzo, com oito, Renata Roman, com sete e Jéssica Rosen com seis. É curioso notar que dessas cinco artistas apenas Lilian Campesato tem formação formal em música e duas delas, Mariana Rizzo e Jéssica Rosen atuaram no *Ibrasotope* enquanto artistas visuais na maioria das vezes.

A partir do exposto é possível afirmar que apesar do *Ibrasotope* ser frequentado e ter uma programação protagonizada majoritariamente por homens, vem se sensibilizando com a questão da representatividade feminina. Isso é expresso, por exemplo, através do apoio a iniciativas como o *Projeto Dissonantes* (que em diversas ocasiões utilizou a sede do *Ibrasotope* para realização da programação), a *Mostra XX* de 2015 (que ocorreu no *Ibrasotope*) uma postura afirmativa com relação à cotas femininas no *Fime* (organizado pelo núcleo) e o aumento da participação feminina nos últimos anos (a partir de 2014). As causas dessa sensibilização para com a questão da representatividade feminina podem ser muitas, como:

- presença de Natacha Maurer como produtora do núcleo;
- momento histórico cultural de retorno de pautas feministas em diversos âmbitos sociais - inclusive nas redes sociais;
- características próprias do meio “experimental” como, por exemplo, ser mais aberto e disponível para o “diferente” e o “novo”, (considerando que as mulheres nesse campo representariam o “diferente” e o “novo”);
- características próprias do meio “experimental” de ruptura com modelos dominantes – nesse caso o meio estaria mais aberto à presença feminina em



relação a outros meios mais tradicionais e, portanto, representantes de modelos dominantes em música.

### 3.3 FIME – Festival Internacional de Música Experimental

*FIME – Festival Internacional de Música Experimental* é um festival criado e produzido pelo *Ibrasotope* em 2015, que já contou com três edições (2015, 2016 e 2017). Para Natacha Maurer o *Festival Ibrasotope* (que contou com apenas duas edições: 2008 e 2010) foi uma espécie de “embrião” do FIME, “só que mais regional” (MAURER, 2017)<sup>186</sup>

Assim como o *Encun* nasce como uma consequência planejada e “natural” do movimento dos “compositores da UNICAMP” em 2003, o *FIME* nasce como uma consequência planejada e “natural” da história do *Ibrasotope*. Em 2008 e em 2010 essa consequência tinha o tamanho proporcional das parcerias e da influência do *Ibrasotope* na constituição e promoção da cena experimental na cidade de São Paulo – portanto o *Festival Ibrasotope* que contou com duas edições, se caracterizou como um festival mais local do que o *FIME*, tendo, majoritariamente, participação das pessoas que já haviam participado da programação do *Ibrasotope* e faziam parte de um grupo de colaboradores/as e frequentadores/as do núcleo.

O *FIME*, por sua vez, tinha e tem como objetivo reunir em um local, em um período concentrado de tempo (de 9 a 14 dias) representantes da música experimental no mundo. Nas duas primeiras edições, os curadores e as curadoras trabalharam com propostas orientadas de chamadas de peças, performances e apresentações. Na terceira edição não houve uma “temática” orientando a chamada de trabalhos. A intenção era que o Festival refletisse a cena sem que houvesse intervenção na demanda. Em 2015, por exemplo, o “tema” que orientou as chamadas foi “ruído”, sob curadoria de Lilian Campesato, Yuri Bruscky<sup>187</sup> e Mário Del Nunzio.

Na divulgação do evento o texto dizia:

Nesta primeira edição, o festival terá como aspecto central de sua programação a ideia de ruído, com sua multiplicidade de interpretações e

<sup>186</sup> Em entrevista ao lado de Mário Del Nunzio, ao Canal do “You Tube” *Causa Operária*, no dia 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>

<sup>187</sup> Yuri Bruscky é um artista sonoro recifense que vem se dedicando à produção e divulgação da música experimental em Recife há aproximadamente 10 anos. É criador do selo *Estranhas Ocupações* que também funciona como marca para realização de eventos (palestras, concertos, publicações) vinculados à música experimental e arte sonora. O *Estranhas Ocupações* está ativo desde 2010, com programação intensa. Em 2015 Bruscky criou ao lado de Cassio Sales o Festival *Rumor*.

significados: teremos apresentações que trabalham com limites físicos e tecnológicos, que lidam de diferentes modos com o erro, que envolvem indeterminação, que lidam com volumes sonoros elevados, dentre outras características.

Levando-se em conta essa ideia central, a programação é marcada pela diversidade artística, de meios, formações instrumentais e proveniência dos participantes: além de artistas brasileiros, haverá participação de artistas de outros oito países, com propostas artísticas que vão de um duo de violões tocando peças contemporâneas de concerto a um duo de bateristas de grindcore, de filmes de terror eletroacústico a performances ruidísticas, improvisadas com instrumentos manufaturados, da energia extrema à estaticidade e permanência. (FIME, 2015)<sup>188</sup>

O FIME I, foi financiado pelo Governo do Estado de São Paulo e pela Secretaria de Estado da Cultura através do ProAC – Programa de Ação Cultural, por meio de edital selecionado<sup>189</sup>. Foi realizado pelo Ibrasotope em Parceria com o SESC-SP<sup>190</sup>.

A análise representativa apresentada aqui considera a participação geral de mulheres e homens nas três edições do festival e a representatividade por apresentações segmentadas em quatro categorias:

- apresentações exclusivamente masculinas<sup>191</sup>
- apresentações exclusivamente femininas<sup>192</sup>
- apresentações mistas<sup>193</sup>
- oficinas e palestras<sup>194</sup>

Ainda será considerada a representatividade feminina em termos absolutos em relação a quantidade de mulheres e homens que se apresentaram nas três edições do festival, bem como dos grupos (masculino, feminino ou misto) na evolução do tempo, de 2015 a 2017. Consideramos tanto a programação oficial como a expandida que contempla as apresentações extra, ambas disponíveis na internet.

O primeiro *FIME* foi realizado entre os dias 21 e 31 de julho de 2015, sendo que ainda houve algumas atividades extras que ocorreram nos dias 25 e 27 de julho e 01 e 05 de agosto. Ao todo, foram nove dias de programação oficial e quatro de programação extra. Participaram

<sup>188</sup> Disponível em: <http://www.fime.art.br/2015/pt/fime2015/>

<sup>189</sup> Edital nº 06/2014

<sup>190</sup> A parceria com SESC-SP foi fundamentalmente a do espaço cedido ao evento. Muitas das atividades do FIME foram realizadas no SESC-Consolação.

<sup>191</sup> De artista solo homem ou de grupos constituídos somente por homens.

<sup>192</sup> De artista solo mulher ou de grupos constituídos somente por mulheres.

<sup>193</sup> De grupos constituídos por mulheres e homens, por uma mulher e homens ou por mulheres e um homem.

<sup>194</sup> Essa categoria não foi incluída nas tabelas referentes às apresentações musicais e será comentada em separado das apresentações.

do festival 49 pessoas, sendo 41 homens e oito mulheres. As mulheres representaram no primeiro FIME, 16,33% e os homens 83,67%.

<b>FIME I – participação de mulheres e homens</b>		
	Números absolutos	Porcentagem
<b>Mulheres</b>	8	16, 33%
<b>Homens</b>	41	83, 67%
<b>Total</b>	49	100%

*Tabela 15. FIME I - participação de mulheres e homens*

Em depoimento sobre o processo curatorial, Del Nunzio afirma que houve a intenção de garantir representatividade feminina mais igualitária já nessa primeira edição. Em relação à participação de mulheres e homens no festival, contudo, a representatividade feminina está muito distante dos 50%. Em relação às apresentações exclusivamente masculinas, exclusivamente femininas ou mistas é possível perceber uma representatividade mais equilibrada entre apresentações com e sem mulheres. No FIME I houve ao todo 24 apresentações musicais/artísticas na programação expandida e 17 na programação oficial. Na presente análise consideramos 22 apresentações na programação expandida porque as apresentações do dia 05 de agosto não constam os nomes das pessoas participantes, pois seriam convidados pelos principais artistas programados, a saber, Dror Feiler e Túlio Falcão.

Nesta primeira edição, de 2015, a maioria das apresentações foi de artistas solo, totalizando 10 em 17 apresentações da programação oficial. Na programação expandida (com a incorporação das atividades extra) há a inclusão de mais cinco apresentações de grupo, estabelecendo uma relação mais equilibrada entre apresentações solo e em grupo. No total de 22 apresentações 12 foram de grupos e 10 de solos.

<b>FIME I – apresentações solo masculina e feminina e de grupos masculinos, femininos e mistos</b>						
	solo de homem	grupo masculino	solo de mulher	grupo feminino	grupo misto	total
programação oficial	7	4	3	1	2	17
programação expandida	7	7	3	1	4	22

*Tabela 16. FIME I - apresentações solo de homens e mulheres e de grupos masculinos, femininos e mistos*

Na programação oficial há uma prevalência das apresentações solo tanto em relação aos homens como em relação às mulheres, contudo na programação expandida, enquanto a maior participação feminina é nos grupos mistos, os homens têm maior participação em apresentações exclusivamente masculinas, ou solo ou em grupos.

Apesar da quantidade de mulheres artistas ser muito abaixo da de homens artistas, com relação às apresentações a representatividade feminina é um pouco mais significativa considerando apresentações com mulheres.

<b>FIME I - Apresentações com mulheres e apresentações sem mulheres (programação expandida)</b>		
	Números absolutos	porcentagem
<b>Apresentações com mulheres</b>	8	36,36%
<b>Apresentações sem mulheres</b>	14	63,64%
<b>Total</b>	22	100%

*Tabela 17. FIME I - apresentações com mulheres e sem mulheres*

Significa que em termos absolutos a quantidade de mulheres foi muito menor do que de homens. A preocupação com relação a representatividade foi traduzida em garantir apresentações com mulheres e não na quantidade real de mulheres se apresentando. Nesse sentido, a tabela 17 demonstra que em relação às apresentações musicais, houve uma tentativa de maior representatividade feminina a qual, podemos pensar que ainda está longe de uma representatividade real, pois ela mascara a realidade em que em números absolutos as mulheres continuam sendo grande minoria. Na prática haver uma mulher em um grupo com vários homens, não necessariamente contribui para uma representação política das mulheres. Como vimos nos depoimentos, por exemplo de Natacha Maurer e de Renata Roman, ser uma mulher entre muitos homens, pode ser uma situação desconfortável e de desvantagem. Essas mulheres, por não estarem ao lado de outras mulheres no grupo, não têm a mesma força política do que os homens, enquanto categoria.

Cabe conhecer também as mulheres e os grupos exclusivamente femininos ou mistos que se apresentaram no FIME I. As oito mulheres presentes no festival enquanto artistas foram: Alma Laprida, Ana Maria Romano, Cecília Quinteros, Jiulian Gonçalves, Júlia Teles, Lilian Campesato, Sanannda Acácia e Vanessa de Michelis. Segue uma tabela com os grupos e a descrição da apresentação dessas artistas. Nas tabelas 16 e 17 foram consideradas também as atividades extra programação oficial, que estão contempladas no programa disponível na internet. No caso, duas artistas participaram de “atividades extra”. Foram elas Alma Laprida e Cecília Quinteros<sup>195</sup>.

**FIME I – apresentações femininas e mistas**

<sup>195</sup> Ver: <http://www.fime.art.br/2015/pt/atividades-extra/>

Mulheres	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição do trabalho	Dia da apresentação
Alma Laprida	✓		✓ Apresentou-se ao lado de Yuri Bruschy e Thomas Rohrer (atividade extra FIME)	-Tecnologia low fi (solo)	24/07 (solo)  25/05 (apres. Mista – ativ. Extra)
Ana Maria Romano	✓			Utilização de tecnologia – sons sintetizados e circuit bending	30/07
Cecília Quinteros	✓		✓ Improvisação ao lado de Mário Del Nunzio (atividade extra programação oficial)	Violoncelo – explora o ruído e o movimento do corpo (solo)  -Improvisação ao cello (mista, extra)	31/07 (solo)  01/08 (apres. Mista, ativ. Extra)
Jiulian Gonçalves		✓ Compositora e performer ao lado de Vanessa de Michelis		Rádio como fonte sonora	21/07
Júlia Teles			✓ Performer em apresentação da peça <i>Ícone</i> de Jean-Pierre Carron ao lado do próprio compositor e de outras e outros performers	Saturação do espaço com todas as frequências possíveis	29/07
Lilian Campesato			✓ Compositora e performer ao lado de Fernando	Voz, manipulação ao vivo, ruído, Projeção	22/07

FIME I – apresentações femininas e mistas					
Mulheres	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição do trabalho	Dia da apresentação
			Iazzeta		
Sanannda Acácia			✓ Performer em apresentação da peça <i>Ícone</i> de Jean-Pierre Carron ao lado do próprio compositor e de outras e outros performers	Saturação do espaço com todas as frequências possíveis	29/07
Vanessa de Michelis		✓ Compositora e performer ao lado de Jiulian Gonçalves		Rádio como fonte sonora	21/07

Tabela 18. FIME I – apresentações femininas e mistas

A partir da “tabela 18” verifica-se que duas das artistas presentes no primeiro FIME, Júlia Teles e Sanannda Acácia, atuaram não como proponentes e sim como performers. Considerando apenas a programação oficial, a maioria das apresentações de mulheres enquanto proponentes foi solo, como a de Alma Laprida, Ana Maria Romano e Cecília Quinteros. Das outras três artistas que tiveram atuação enquanto proponentes, Jiulian Gonçalves e Vanessa de Michelis apresentaram-se em um duo exclusivamente feminino e Lilian Campesato em um duo misto, ao lado de Fernando Iazzetta. Nas atividades extra as artistas Alma Laprida e Cecília Quinteros se apresentaram em grupos mistos, sendo cada uma delas, a única mulher do grupo. Das quatro apresentações mistas, duas foram compostas por uma mulher e um homem e duas foram compostas de maioria masculina, sendo que em uma delas as mulheres não participaram enquanto proponentes da apresentação.

Com relação às outras atividades houve duas mesas redondas/palestra e uma oficina no evento. As mesas redondas/palestra foram no dia 24 e 27 de julho e a oficina foi no dia 25 de julho. No dia 24 de julho a palestra foi proferida pela curadora e pelos curadores do festival,

Lilian Campesato, Yuri Bruschy e Mário Del Nunzio e a mesa redonda ocorreu entre os e as artistas. A oficina do dia 25 foi ministrada por Marcellvs L., artista mineiro que vive entre Alemanha e Islândia.

Seguindo o modelo do primeiro FIME, o festival de 2016 também trabalhou com chamada orientada por um tema, dessa vez o tema foi “limite”. Em texto divulgado no programa do evento<sup>196</sup>, é salientada a diversidade de concepções de “limite” e são mencionados alguns exemplos possíveis de exploração do tema em música:

Nesta segunda edição temos como direcionamento temático para a programação a ideia de limite, ideia esta aberta à interpretação dos participantes, com suas múltiplas acepções e compreensões. Algumas delas, presentes na programação, relacionam-se, por exemplo: aos limites físicos do intérprete e do instrumento; aos limites entre música e silêncio, música e ruído; à interdependência de mídias, aos limites de autoria e reprodutibilidade; à dissolução de fronteiras entre práticas, gêneros e formatos; dentre outros. (FIME II, 2016)

Ainda, o texto expõe a intenção do festival em ser “democrático e inclusivo”, características garantidas, segundo visão no texto, pela metodologia de chamada de trabalhos, a qual possibilitou a procura de “centenas de pessoas de dezenas de países” (FIME II, 2016). Também é enfatizada a preocupação com relação à “diversidade” e à representatividade de mulheres e artistas latino-americanos/as, bem como de diversas localidades do Brasil, como é possível verificar no texto:

A partir disso, pretendemos compor uma programação marcada pela diversidade, com uma amostra de diversas práticas musicais recentes. Também buscamos na programação um equilíbrio numérico dos participantes por gênero e por regiões (considerando Brasil, América Latina e outras localidades). (FIME II, 2016)

A segunda edição do FIME também foi realizada em parceria com o SESC-SP e contou com financiamento do Governo do Estado de São Paulo e da Secretaria de Estado da Cultura, através de seleção de edital do ProAC – Programa de Ação Cultural<sup>197</sup>.

O FIME II teve como produtor e produtora Mário Del Nunzio e Natacha Maurer, que contaram com o auxiliar e as auxiliares de produção Marcelo Muniz, Isabel Barroso e Renata Roman. A curadora e os curadores foram Fernanda Aoki Navarro, Mário Del Nunzio e Mathias Koole. O festival ocorreu do dia 16 a 30 de julho de 2016, com concertos e oficinas

<sup>196</sup> <http://www.fime.art.br/2016/pb/sobre/>

<sup>197</sup> Edital nº 14/2015.

em diversos locais da cidade de São Paulo, como Ibrasotope, SESC Consolação, Biblioteca Mário de Andrade, Centro Cultural São Paulo, Praça das Artes, Trackers e Galeria Olido<sup>198</sup>.

Diferente do FIME I, as palestras, mesas redondas e oficinas não foram incorporadas na programação principal. Elas constam como atividades extras. A palestra com os curadores e a curadora também não é especificada na programação. Eles e ela participaram da atividade do dia 23 de julho chamada “Conversa com artistas” descrita como: “artistas participantes do festival oferecerão suas visões acerca do tema desta edição, comentando sobre como ideias relacionadas a limites se fazem presente em sua produção artística” (FIME II, 2016)<sup>199</sup>. Todas as demais atividades “extra” foram oficinas. Ao todo, cinco.

Ao longo de 13 dias de festival ocorreram 28 apresentações. Na análise apresentada aqui não foram consideradas a apresentação de encerramento do festival, no dia 30 de julho por ser uma “jam” (improvisação aberta para quem quisesse participar), não sendo possível identificar os nomes dos e das participantes, nem a apresentação do artista Dror Feiler no dia 17 de julho, pois não constam os nomes dos músicos e das musicistas convidados e convidadas, pois foram os e as participantes da oficina de “noise orchestra” ministrada pelo artista. Assim, analisamos 26 das 28 apresentações que constam na programação. Participaram do festival 62 artistas, sendo 17 mulheres, representando 27,4% e 45 homens representando 72,6%.

FIME II – PARTICIPAÇÃO DE MULHERES E HOMENS		
	Números absolutos	porcentagem
Mulheres	17	27, 4%
Homens	45	72, 6%
Total	62	100%

*Tabela 19. FIME II - Participação de Mulheres e Homens*

Nesta segunda edição a intenção de garantir maior representatividade feminina é explícita no texto presente na programação, mas assim como ocorreu na primeira edição a maior representatividade não é expressa em quantidade de mulheres participantes e sim nas

<sup>198</sup> <http://www.fime.art.br/2016/pb/locais/>

<sup>199</sup> <http://www.fime.art.br/2016/pb/atividades-extras/>



apresentações com mulheres. Essas totalizaram 12 apresentações, representando 46,15% do total.

FIME II – apresentações sem mulheres e apresentações com mulheres		
	Números absolutos	Porcentagem
Apresentações sem mulheres	14	53, 85%
Apresentações com mulheres	12	46, 15%
total	26	100%

Tabela 20. FIME II - apresentações sem e com mulheres.

Nesta edição, repetiu-se o padrão da edição anterior da participação exclusivamente masculina ser equilibrada entre apresentações solo e em grupo e da participação feminina ser majoritária em grupos mistos, seguido de apresentações solo, como é possível verificar na “tabela 21”:

FIME II - apresentações “solo” masculinas e femininas e em grupos masculinos, femininos e mistos					
solo de homem	grupos masculinos	solo de mulher	grupos femininos	grupos mistos	total
7	7	5	1	6	26

Tabela 21. FIME II - apresentações “solo” masculinas e femininas e em grupos masculinos, femininos e mistos.

Cabe conhecer as mulheres participantes do FIME II. Foram elas: Ana Grama, Bárbara González Barrera, Bella, Claudia González, Cristina Collazos, Dorothé Depeauw, Fernanda Aoki Navarro, Flora Holderbaum, Haize Lizarazu, Ine Vanoevoren, Isabel Nogueira, Camila Durães Zerbinatti<sup>200</sup>, Júlia Teles, Lan Cao, Luisa Puterman, Natália Francischini e Patrícia Martinez. Segue uma tabela com os nomes das artistas e dos trabalhos apresentados no festival, bem como o grupo com o qual a artista se apresentou, uma breve descrição do trabalho e a data de apresentação.

FIME II – apresentações femininas solos e mistas					
	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição	Dia da apresentação

<sup>200</sup> Na programação oficial não consta o nome de Camila Durães Zerbinatti e sim o de Jessica Rosen, contudo verificou-se que a artista que participou da performance da obra de Fernanda Aoki Navarro durante o festival foi Zerbinatti, através de confirmação da artista, da entrevista de Fernanda Aoki Navarro concedida à jornalista Amanda Cavalcanti e de fotos divulgadas no evento. Ver: CAVALCANTI, 2016, disponível em <http://filhasdofogo.tumblr.com/post/150225459116/fernanda-navarro> e fotos do evento em: [https://www.facebook.com/pg/fime.art/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/fime.art/photos/?ref=page_internal)

Ana Grama (t1nn1tuzzzz)			✓integrante do grupo t1bb1tuzzzz ao lado de Sargento Garcia	toca fitas e fitas cassetes	27/jul
Bárbara González Barrera	✓			vídeo, instrumentos eletrônicos manufaturados, objetos sonoros	26/jul
Bella			✓ ao lado de Thomas Rohrer e Philip Somervell	improvisação - eletrônicos e rabeca	29/jul
Camila Zerbinatti		✓intérprete da peça <i>Ela engoliu um piano de vidro</i> de Fernanda Aoki Navarro, ao lado de Fernanda Aoki Navarro, Flora Houlderbaum, Dorothe Depeauw, Júlia Teles e Natália Francischini		performance multimídia, instrumentos de percussão, vozes femininas, depoimentos de mulheres violentadas e oprimidas pelo machismo	22/jul
Claudia González (Machinillas)			✓ integrante do grupo Machinillas ao lado de Carlos Gonzalez	instrumentos eletrônicos manufaturados	22/jul
Cristina Collazos (DLP Sessions)			✓ integrante do grupo DLP-Sessions ao lado de Ricardo Schnidrig	instrumentos eletrônicos manufaturados de difícil controle	20/jul
Dorothe Depeauw		✓ intérprete da peça <i>Ela engoliu um piano de vidro</i> de Fernanda Aoki Navarro, ao lado		performance multimídia, instrumentos de percussão, vozes femininas, depoimentos de mulheres	22/jul

FIME II – apresentações femininas solos e mistas					
	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição	Dia da apresentação
		de Fernanda Aoki Navarro, Flora Houlderbaum, Jessica Rosen, Júlia Teles e Natália Francischini		violentadas e oprimidas pelo machismo	
Fernanda Navarro		✓ compositora da peça <i>Ela Engoliu um Piano de Vidro</i> . Performers: Dorothé Depeauw, Fernanda Aoki Navarro, Flora Houlderbaum, Camila Zerbinatti, Júlia Teles e Natália Francischini		performance multimídia, instrumentos de percussão, vozes femininas, depoimentos de mulheres violentadas e oprimidas pelo machismo	22/jul
Flora Holderbaum		✓ intérprete da peça <i>Ela engoliu um piano de vidro</i> de Fernanda Aoki Navarro, ao lado de Fernanda Aoki Navarro, Dorothé Depeauw Camila Zerbinatti, Júlia Teles e Natália Francischini		performance multimídia, instrumentos de percussão, vozes femininas, depoimentos de mulheres violentadas e oprimidas pelo machismo	22/jul
Haize Lizarazu	✓			teclados - o piano tradicional é desconstruído enquanto instrumentos acústicos. Apresentação de obras de quatro compositores	26/jul
Ine Vanoeveren	✓			flauta solo - apresentação de	19/jul

FIME II – apresentações femininas solos e mistas					
	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição	Dia da apresentação
				peças de Brian Ferneyhough	
Isabel Nogueira (Medula)			✓ integrante do grupo Medula ao lado de Luciano Zanatta	composições criadas a partir de gravação de campo, processamentos, gravação de vozes, instrumentos ao vivo, mixagem	19/jul
Júlia Teles		✓ intérprete da peça <i>Ela engoliu um piano de vidro</i> de Fernanda Aoki Navarro, ao lado de Fernanda Aoki Navarro, Flora Houlderbaum, Camila Zerbinatti, Dorothé Depeauw e Natália Francischini		performance multimídia, instrumentos de percussão, vozes femininas, depoimentos de mulheres violentadas e oprimidas pelo machismo	22/jul
Lan Cao (Parallel Asteroid)			✓ integrante do grupo Parallel Asteroid ao lado de Gregor Siedl	composições eletroacústicas mistas, sintetizadores, saxofone e eletrônica	18/jul
Luisa Puterman	✓			performance audiovisual baseada em pesquisas de sinalizações	29/jul
Nathalia Francischini		✓ intérprete da peça <i>Ela engoliu um piano de vidro</i> de Fernanda Aoki Navarro, ao lado de Fernanda Aoki Navarro, Flora Houlderbaum, Camila		performance multimídia, instrumentos de percussão, vozes femininas, depoimentos de mulheres violentadas e oprimidas pelo machismo	22/jul

FIME II – apresentações femininas solos e mistas					
	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição	Dia da apresentação
		Zerbinatti, Júlia Teles e Dorothé Depeauw			
Patrícia Martinez	✓			piano preparado, sons eletroacústicos, projeção de imagens	18/jul

Tabela 22. FIME II – apresentações femininas solos e mistas.

No FIME II, houve uma maior representatividade feminina tanto em quantidade de mulheres artistas em relação aos homens como em relação às apresentações com mulheres. Ainda, nessa edição, a participação artística de Fernanda Aoki Navarro destacou-se em tratar da questão do machismo e as consequências para mulheres. Com a obra *Ela Engoliu um Piano de Vidro*, a artista levou para o palco depoimentos de amigas, colegas e outras mulheres sobre situações de violência machista que sofreram. Em entrevista de Fernanda Aoki Navarro concedida à Amanda Cavalcanti a jornalista introduz o texto falando do incômodo que a peça causou:

*Ela engoliu um piano de vidro* não foi fácil de assistir. A apresentação da paulistana Fernanda Navarro, no sétimo dia do II Festival de Música Experimental, foi uma perturbadora obra sobre diversas formas de violência contra a mulher — a violência doméstica, o estupro, o feminicídio. Enquanto chacoalhavam ou tocavam instavelmente diferentes instrumentos, Fernanda e suas companheiras de palco — as artistas Dorothé Depeauw, Flora Holderbaum, Camila Zerbinatti, Júlia Teles e Natália Francischini — entoam diferentes dados referentes à violência misógina. Na parte final da apresentação, elas liam relatos de agressões ocorridas a “amigas, parentes e pessoas conhecidas” coletados por Fernanda. (CAVALCANTI, 2016)<sup>201</sup>

Na segunda edição do FIME, houve uma intenção deliberada em alcançar maior equilíbrio em relação à representatividade feminina e masculina, e isso se refletiu positivamente, alcançando 46,15% de apresentações com mulheres nesta edição, apesar do número de mulheres artistas ainda ser muito menor que o de homens, representando 27,4%. Ainda, nesta edição houve uma apresentação que abordou explicitamente as consequências do machismo e a necessidade do feminismo para combatê-lo. Considerando que a compositora dessa peça foi Fernanda Aoki Navarro, que também foi curadora do evento, poderíamos

<sup>201</sup> Disponível em: <http://filhasdofogo.tumblr.com/post/150225459116/fernanda-navarro>

pensar que a peça, feita para o Festival, foi ao mesmo tempo uma mensagem de denúncia e alerta para o ambiente musical que é tão masculinizado e machista. Sendo curadora do evento que buscou paridade entre homens e mulheres e sendo uma compositora que apresenta uma obra declaradamente feminista composta especialmente para a ocasião<sup>202</sup>, Aoki reafirma seu papel contestador nesse contexto. Além disso, essas duas posturas indicam o próprio perfil do FIME, de ser um espaço que está aberto à participação feminina e aberto a repensar as práticas comuns na música que podem reproduzir opressões sistêmicas. Ainda, é importante dizer que a deliberação pela busca de uma paridade entre homens e mulheres implicou em uma curadoria positiva, pois segundo Aoki (2016) apenas 15% das inscrições para o festival foi de mulheres:

No entanto, ainda estamos muito distantes de obter este equilíbrio. Vejamos os números: das pessoas inscritas no FIME, apenas 15% são mulheres. Daí a gente já vê que o problema não é apenas em selecionar mulheres artistas. (NAVARRO em CAVALCANTI, 2016)<sup>203</sup>

Em 2017 o terceiro FIME foi realizado entre os dias 10 e 18 de novembro, com nove dias de programação. Na terceira edição do festival Valério Fiel da Costa e Henrique Iwao foram os curadores e Natacha Maurer, a curadora do evento. Nesta edição o festival não contou com verba do ProAC<sup>204</sup>, como ocorreu nos dois anos anteriores, o que reduziu

---

<sup>202</sup> Em entrevista à jornalista Amanda Cavalcanti, Fernanda Aoki Navarro (2016) explica que antes de compor *Ela engoliu um piano de vidro*, havia coletado depoimentos de mulheres que haviam sofrido violência durante dois anos e que tinha um projeto de trabalhar em música com esses depoimentos. A música foi, portanto, composta naquele contexto, para o FIME II: “considerando que eu gostaria de compor uma peça instrumental para o FIME (pelos motivos que expliquei) e que eu não encontraria performers adequados ou com tempo para trabalhar comigo no Brasil, eu decidi compor uma peça para pessoas que não necessariamente tivessem treinamento musical. A peça requereria ações simples, que qualquer “não-músico” sem impedimentos físicos fosse capaz de realizar: falar e “bater” em algum objeto que fizesse barulho. Eu tinha um projeto engavetado há 2 anos: eu havia coletado histórias de amigas e parentes mulheres que sofreram abusos e queria, de alguma forma, “dar voz” àquelas mulheres que tiveram que silenciar suas histórias. O caso da adolescente carioca que foi estuprada por vários homens no Rio de Janeiro no dia 21 de maio de 2016 e a maneira como as pessoas culpavam a vítima me enfureceram. Minha mente estava explodindo de tanta dor, fúria e impotência e eu me permiti dar vazão a esses sentimentos; daí surgiu *Ela engoliu um piano de vidro*.” (NAVARRO em CAVALCANTI, 2016).

<sup>203</sup> Disponível em: <http://filhasdofogo.tumblr.com/post/150225459116/fernanda-navarro>

<sup>204</sup> Em entrevista ao canal Causa Operária no dia 02/11/2017, Mario Del Nunzio explica como a verba do ProAC via edital foi diminuindo para dar lugar ao ProAC ICMS, de dedução de imposto de empresas, acarretando numa privatização do financiamento de projetos culturais, diminuindo as chances de projetos culturais como o FIME (de pouco interesse na mídia ou mercadológico) conseguirem financiamento através do plano (ProAC). Nas palavras do compositor: “tem a questão de privatizarem as escolhas também. O ProAC no governo estadual até algum tempo atrás tinha uma questão mais forte de funcionar via edital, ou seja, verba direta para os projetos. Isso tem diminuído consistentemente e tem aumentado a verba para o ProAC ICMS, ou seja, privatizam-se as escolhas. A gente deixa lá na mão das empresas para ver quem que vai patrocinar em vez de, sei lá, fazer uma

consideravelmente as possibilidades do evento, tendo que alterar a data, restringir o tempo de festival e as atrações internacionais ou de fora de São Paulo,<sup>205</sup> como comenta Natacha Maurer em entrevista à jornalista Amanda Cavalcanti e em entrevista ao canal Causa Operária:

Neste ano não contamos com apoio da Secretaria Estadual de Cultura (via ProAC), o que dificultou muito a realização do FIME (a maior parte da verba das edições anteriores veio disso). Então, dada a falta de verba, nessa edição foi tudo um pouco mais difícil. Sim, a mudança de gestão também teve um impacto, dado que ela implicou (dentre diversas outras coisas que talvez não caiba mencionar agora) na mudança drástica do quadro de pessoas que trabalham nos principais equipamentos culturais da cidade, incluindo diversos com os quais temos mantido parceria. Na prática, tivemos que mudar o cronograma e a data de realização do festival (que foi em julho nos anos anteriores e esse ano ocorre em novembro) para lidar de algum modo com isso. O que percebemos, também, é que as instituições se tornaram um tanto mais burocratizadas, o que dificulta o andamento e organização de um festival. (MAURER em CAVALCATI, 2017)<sup>206</sup>

Ano passado a gente teve apoio do ProAC editais. Por exemplo, a gente faz uma chamada aberta de obras. A ideia dessa chamada aberta de obras é democratizar. (...) a gente chama um terço de artistas latino americanos, um terço de artistas brasileiros e um terço de artistas de outras regiões do mundo. Quando a gente abre essa chamada aberta o ideal é que a gente já coloque o quanto a gente pode pagar para esses artistas. Até o ano passado a gente abria essa chamada com isso. Esse ano a gente não conseguiu nenhuma verba do ProAC, a gente tá fazendo na raça. A gente conseguiu uma parceria com a secretaria municipal de cultura com muito custo, porque na verdade é bem complexo. A gente mantém a parceria com o SESC o que é bem legal, só que a gente reduziu muito, por exemplo, ano passado foram 15 dias de festival, esse ano a gente vai fazer 9 dias e estamos contando com apoio de lugares mais independentes, tipo a *Trackers*, o *Centro Cultural Zapata*... A gente vai fazer no Ibrasotope e tal. Então essa redução de verba... por exemplo, teve vários artistas que a curadoria aprovou, só que a gente não consegue pagar o suficiente nem para os caras pegarem avião ou

---

escolha pautada em alguma política cultural, que seja. (DEL NUNZIO, 2017/b) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>

<sup>205</sup> Note-se que foi o primeiro ano do Festival sob o governo de João Doria na prefeitura, Geraldo Alckmin no governo do Estado e pós golpe de 2016. Em 2017, no cenário político nacional, paulista e paulistano houve cortes consideráveis nas políticas culturais os quais afetaram diretamente o FIME. Em âmbito municipal, por exemplo, em janeiro de 2017 João Doria congelou 47% (243,7% milhões) de verba da cultura municipal (GOMES, 2017). <http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/05/2018doria-esta-matando-a-cultura2019-protestam-artistas-em-frente-a-prefeitura-de-sp>. No estado, sob o governo de Geraldo Alckmin, em 2017 houve redução de 7,28% em relação ao orçamento do ano anterior (2016) e no país, uma das primeiras medidas do governo ilegítimo de Michel Temer em 2016 foi a tentativa de extinguir o Ministério da Cultura, numa política declarada de total desinteresse pela produção cultural nacional. Mesmo voltando atrás e mantendo o ministério da cultura, o governo de Temer cortou 41% da verba do ministério no ano de 2017. Ver: <http://www.esquerdadiario.com.br/Arte-e-educacao-na-atual-crise-reflexoes-necessarias>, <http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2017/12/base-de-alkmin-aprova-orcamento-com-reducao-em-areas-sociais>, <http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2016/12/com-forte-reducao-em-investimentos-assemblya-deve-aprovar-orcamento-de-alkmin-para-2017-3269.html>, <https://musicaesociedade.com.br/cortes-orcamentarios-na-musica-artes-do-espetaculo-e-politicas-culturais/>

<sup>206</sup> Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/wjg77y/fime-2017-entrevista-natacha-maurer](https://www.vice.com/pt_br/article/wjg77y/fime-2017-entrevista-natacha-maurer)

ônibus ou alguma coisa para cá.... Então a gente não conseguiu trazer os artistas por essa falta de verba... É bem complicado. Isso fechou bastante. A gente tá fazendo porque a gente acha realmente importante fazer, mas... (MAURER, 2017)<sup>207</sup>

Diferente das duas edições anteriores, a terceira edição do FIME não teve chamada orientada. Além disso, foi a primeira edição em que constou textos individuais dos curadores e da curadora no site de programação do festival. Natacha Maurer enfatiza a busca pela igualdade de gênero no FIME, presente desde a primeira edição. Valério Fiel da Costa questiona a necessidade do uso do termo “música experimental” em detrimento de “música” simplesmente, advogando que assumir a especificidade (experimental) nesse caso é consolidar a prática e o discurso que legitima a ideia da “música de concerto tradicional” como paradigma e modelo<sup>208</sup>. E, por último, Henrique Iwao, descreve o processo curatorial, abordando os critérios de avaliação e as dificuldades encontradas em relação, especialmente, à pouca verba disponível para realização do evento.<sup>209</sup>

Participaram do FIME III 39 artistas, sendo 27 homens e 12 mulheres. Os homens, portanto, representaram aproximadamente 70% e as mulheres, aproximadamente 30%.

FIME III – mulheres e homens		
	Números Absolutos	Porcentagem
Mulheres	12	30,78%
Homens	27	68,23%
Total	39	100%

*Tabela 23. FIME III - participação de mulheres e homens*

Em relação à quantidade de mulheres artistas participantes, houve um pequeno aumento percentual considerando o ano anterior (2016) que foi de aproximadamente 27%. Em relação a 2016, no entanto, a porcentagem de apresentações com mulheres foi um pouco menor. Em 2017 das 22 apresentações durante o festival, 12 foram exclusivamente masculinas (solo ou em grupo) e 10 contaram com mulheres (solos de mulheres, grupos exclusivamente femininos ou mistos).

<sup>207</sup> Em entrevista ao lado de Mário Del Nunzio para o canal *Causa Operária*, no dia 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>

<sup>208</sup> Discussão presente no item 2.3 do segundo capítulo desta tese.

<sup>209</sup> <http://www.fime.art.br/2017/curadoria/>



FIME III – apresentações sem mulheres e apresentações com mulheres		
	Números absolutos	porcentagem
apresentações sem mulheres	12	54, 5%
apresentações com mulheres	10	45, 45%
total	22	100%

Tabela 24. FIME III - apresentações sem e com mulheres

Assim como nas edições anteriores, no FIME III a participação masculina foi equilibrada em grupos exclusivamente masculinos e em apresentações solo. Com relação à participação feminina, no entanto, houve uma leve mudança. Nos anos anteriores a maior parte da participação feminina era em grupos mistos. Em 2017 sua participação mais expressiva foi em apresentações solo, totalizando 6 (mesmo número de solos masculinos). A segunda maior atuação feminina foi nas apresentações mistas e por último em grupos exclusivamente femininos (apenas um, o Meteoro, composto por Bella, Anais-Kerenin e Juliana Borzino).

FIME III – solos masculino e feminino e grupos masculinos, femininos e mistos					
solo de homem	grupos masculinos	solo de mulher	grupos femininos	grupos mistos	total
6	6	6	1	3	22

Tabela 25. FIME III - solos masculinos e femininos e grupos masculinos, femininos e mistos

As mulheres artistas que participaram do FIME III foram: Anais-Karenin, Bella, Carolina Botura, Gabriela Areal, Gabriela Mureb, Juliana Borzino, Maia Koenig, Natacha Maurer, Rayra Costa, Sanannda Acácia e Sylvia Hinz. Segue uma tabela com os nomes das artistas, os grupos com os quais se apresentaram, a descrição de seus trabalhos e o dia de apresentação.

FIME III – Apresentações femininas solos e mistas					
Nome da artista	Apresentação solo	Grupos femininos	Grupos mistos	Descrição do trabalho	Dia da apresentação
Anais-Karenin (art. Visual)		✓ Integrante do coletivo Meteoro ao lado de Bella e Juliana Borzino		Fita k7 tocada por um gravador portátil, imãs e metrônomo	16/11
Bella		✓ Integrante do coletivo Meteoro ao		Fita k7 tocada por um gravador portátil, imãs	16/11

<b>FIME III – Apresentações femininas solos e mistas</b>					
<b>Nome da artista</b>	<b>Apresentação solo</b>	<b>Grupos femininos</b>	<b>Grupos mistos</b>	<b>Descrição do trabalho</b>	<b>Dia da apresentação</b>
		lado de Anaís-Kerenin e Juliana Borzino		e metrônomo	
Carolina Botura (art. Plástica e performer)	✓			Performance que explora a coalisão com garrafas de vidro	14/11
Gabriela Areal			✓ Integrante do duo Areal Cabado ao lado de Tomás Cabado (guitarra elétrica)	Violoncelo. Improvisação e composição	13/11
Gabriela Mureb (art. Visual)	✓			Exploração de um motor sem máquina – performance ruidosa e improdutiva	15/11
Juliana Borzino (art. Visual)		✓ Integrante do coletivo Meteoro ao lado de Bella e Anaís-Karenin		Fita k7 tocada por um gravador portátil, imãs e metrônomo	16/11
Maia Koenig	✓			Instrumentos DIY, eletrônicos obsoletos e tracker LSDJ	10/11
Natacha Maurer			✓ Integrante do grupo dos curadores e curadora, ao lado de Valério Fiel da Costa e Henrique Iwao	Peça estruturada por Valério Fiel da Costa de sons drônicos, gestos circulares.	
Rayra Costa	✓			Transita entre drone, doom, smooth e noise. Utiliza circuitos eletrônicos,	10/11

<b>FIME III – Apresentações femininas solos e mistas</b>					
<b>Nome da artista</b>	<b>Apresentação solo</b>	<b>Grupos femininos</b>	<b>Grupos mistos</b>	<b>Descrição do trabalho</b>	<b>Dia da apresentação</b>
				pedais e piezos e manipula feedback	
Sanannda Acácia (mús. e art. Visuais)	✓			gravações de campo, apropriação e adulteração de materiais alheios, sintetizadores e instrumentos variados	15/11
Sylvia Hinz	✓			Flauta transversal; Interpretação de obras de seis compositoras (uma obra dela mesma)	16/11

Tabela 26. FIME III - Apresentações femininas solos e mistas

Ao analisarmos a representatividade feminina no FIME ao longo das três edições (2015, 2016 e 2017) podemos afirmar que o FIME vem buscando cumprir a meta de alcançar 50% de participação feminina. Ainda, a maior parte dos e das artistas é composta por homens, o que nos leva a pensar que talvez a estratégia em buscar garantir 50% de apresentações com mulheres não seja suficiente para uma participação equilibrada e igualitária entre homens e mulheres. O FIME vem conseguindo garantir que quase 50% das apresentações tenham mulheres envolvidas, havendo uma diferença maior entre o primeiro ano e os seguintes.

<b>FIME – participação feminina e masculina nas três edições</b>						
	<b>FIME I 2015</b>		<b>FIME II 2016</b>		<b>FIME III 2017</b>	
	Números absolutos	Porcentagem	Números absolutos	Porcentagem	Números absolutos	Porcentagem
Mulheres	8	16, 33%	17	27, 4%	12	30,78%
Homens	41	83, 67%	45	72, 6%	27	68,23%
total	49	100%	62	100%	39	100%

Tabela 27. FIME - participação feminina e masculino nas três edições

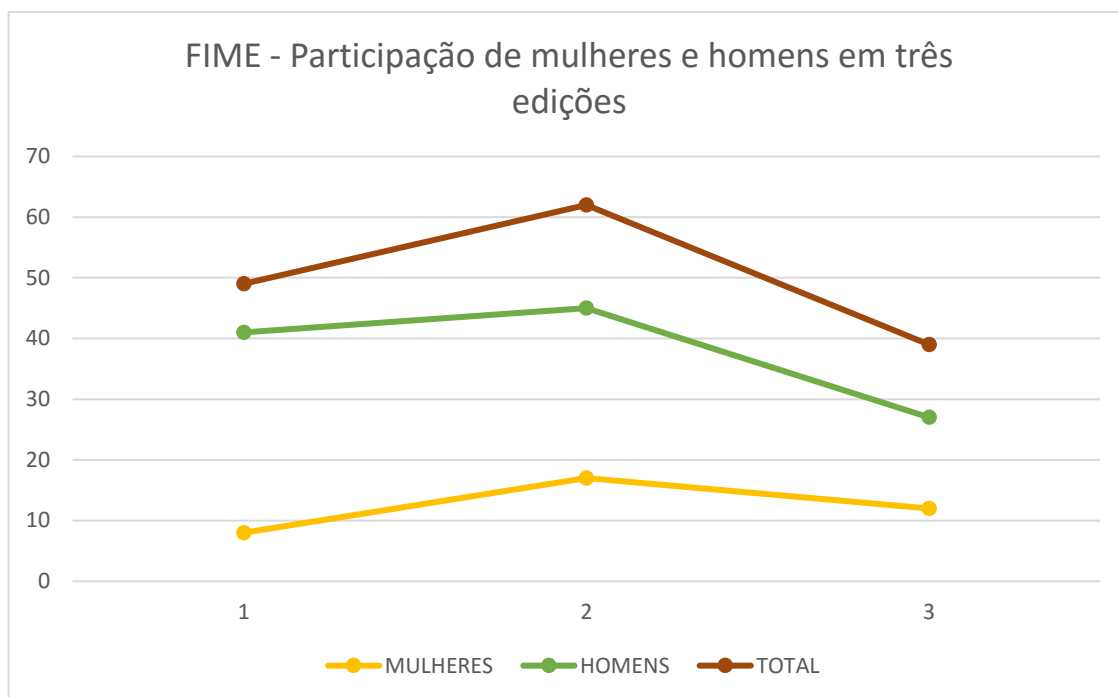


Gráfico 14. FIME - Participação de mulheres e homens em três edições

Já em relação à presença de mulheres nas apresentações, percebe-se uma relação mais equilibrada, especialmente na segunda e na terceira edição.

FIME – apresentações com e sem mulheres nas três edições						
	FIME I 2015		FIME II 2016		FIME III 2017	
	Números absolutos	Porcentagem	Números absolutos	Porcentagem	Números absolutos	Porcentagem
Apresentações com Mulheres	8	36,36%	12	46, 15%	12	45, 45%
Apresentações sem Mulheres	14	63,64%	14	53, 85%	10	54, 5%
total	22	100%	26	100%	22	100%

Tabela 28. FIME - Apresentações com e sem mulheres em três edições

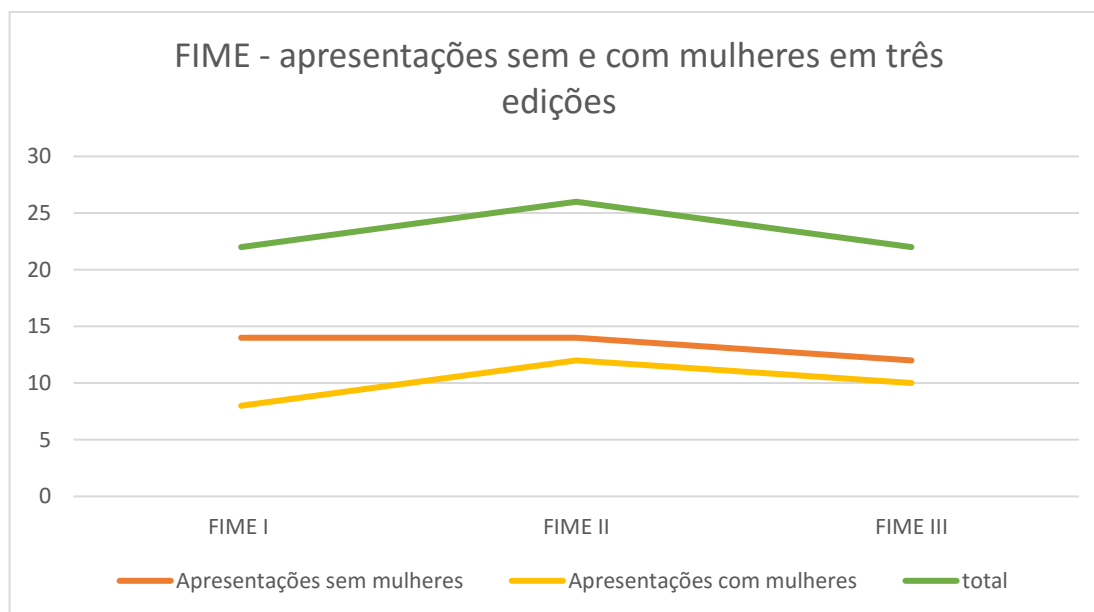


Gráfico 15. FIME - Apresentações com e sem mulheres em três edições

A partir do exposto podemos dizer que o FIME vem se configurando no cenário da música experimental ao menos em São Paulo como um espaço aberto à participação feminina que tem como preocupação a paridade entre homens e mulheres. Apesar de ainda não ter alcançado essa paridade em quantidade de artistas mulheres e homens, a participação feminina vem sendo pautada e efetivada em quase 50% das apresentações. Sobre isso é importante lembrar que grande maioria das inscrições para o festival é feita por homens, como no ano de 2016 em que apenas 15% das inscrições foram de mulheres. Como afirma Fernanda Aoki Navarro a respeito das poucas inscrições femininas para o festival de 2016:

O problema é estrutural: poucas mulheres estão se inscrevendo, poucas mulheres estão produzindo, poucas mulheres estão tendo acesso à educação musical, poucas mulheres são encorajadas a serem artistas e a participarem da música experimental. Precisamos resolver o problema, simultaneamente, em várias esferas: os curadores têm que buscar equilíbrio entre gêneros durante o processo curatorial; as artistas que já têm visibilidade precisam se conscientizar de seu poder e ajudar outras artistas iniciantes ou menos engajadas a ganharem visibilidade também; educadores precisam se conscientizar do sexismo histórico e empoderar as meninas; o público tem que ser exigente e dizer: “Epa! Só tem homem nesse concerto? Isso é um desastre social!”. (NAVARRO em CAVALCANTI, 2016)<sup>210</sup>

Ainda, em relação as outras duas iniciativas analisadas aqui, é necessário ponderar: O FIME aparece como a iniciativa que se ocupa em pensar e procura efetivar um equilíbrio representativo entre artistas homens e mulheres, contudo a iniciativa tem apenas três anos de

<sup>210</sup> Disponível em: <http://filhasdofogo.tumblr.com/post/150225459116/fernanda-navarro>.

existência e foi criada, justamente, em momento em que o feminismo está sendo pautado em todas as áreas e tem tido muito mais visibilidade do que quando as outras iniciativas analisadas foram criadas. Além disso o FIME passa por um processo curatorial, diferente do ENCUN, por exemplo. Se por um lado a não curadoria do ENCUN permite a maior participação de pessoas que não se identificam com as normas padronizadas do campo da música de concerto tradicional, ele reflete o que está sendo produzido na cena. Ora, se, como salientou Fernanda Aoki Navarro, as mulheres não estão criando em tanta quantidade como os homens, isso irá se refletir em um espaço como o ENCUN, justamente por não ter curadoria. Já no caso do Ibrasotope, em que há curadoria, é necessário considerar o tempo de existência da iniciativa e a intensidade da programação. Não significa desmerecer o avanço que o FIME pode representar, sendo utilizado como um modelo para outras iniciativas caso reveja os critérios para considerar a representatividade feminina – não basta haver uma mulher em um grupo misto, é necessário buscar representatividade real. Contudo, o fato de ser um festival com uma programação fechada definida por uma curadoria que ocorre em um curto espaço de tempo uma vez ao ano, facilita o projeto de equidade. No entanto, não deixa de ser, inspirador e importante nesse cenário protagonizado por homens artistas, mas que conta também com tantas mulheres artistas e atuantes.

### 3.4 Mostra XX

A *Mostra XX* é uma mostra de música contemporânea totalmente produzida por mulheres, com obras de mulheres. Ocorre desde 2014, com quatro edições realizadas: 2014, 2015, 2017 e 2018. À frente da idealização e das produções dessas quatro edições está a compositora paulistana Fernanda Aoki Navarro, residente nos Estados Unidos desde 2011. Das quatro edições realizadas, apenas uma foi no Brasil, em São Paulo, em agosto de 2015. As outras três foram realizadas na Universidade da Califórnia – San Diego (UCSD) nos Estados Unidos, durante a programação do festival de primavera da instituição, o *Spring Fest*, o qual ocorre anualmente durante uma semana no mês de abril. Nesta análise mencionamos as edições norte americanas, porém nos concentramos na edição brasileira, de 2015. No ano de 2016 não ocorreu a mostra.

Em 2014, a primeira edição da *Mostra XX* foi realizada como uma resposta à discursos e práticas machistas no mundo da música em que a ideia de que as mulheres não servem para exercerem determinadas carreiras no campo (como a de regência, por exemplo) é difundida. Em 2013 o compositor e regente diretor do Conservatório De Música e Dança de Paris, Bruno

Mantovani, fez declarações machistas em uma entrevista realizada pela *Rádio France Musique*<sup>211</sup>. Fernanda Aoki Navarro e algumas colegas do curso de composição musical da Universidade da Califórnia – San Diego, indignadas com o discurso do compositor (representante da classe dominante em música), decidiram organizar um concerto somente com mulheres, apresentando obras de compositoras da instituição, como resposta à ideia de que as mulheres não são interessadas ou não têm o perfil para entrarem em determinadas áreas da música. O slogan por trás dessa primeira edição era: “As mulheres podem fazer e fazem o que quiserem”. A esse concerto deram o nome de *XX*. Essa primeira edição foi importante porque as mulheres envolvidas passaram a discutir práticas machistas na política e na música que excluem, literalmente, mulheres de determinadas áreas, apoiadas em discursos meritocráticos e biologicamente determinados, como o discurso de Bruno Mantovani sobre a suposta menor capacidade feminina em exercer a carreira da regência e, a suposta neutralidade do campo em relação à gênero<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> A peça de Fernanda Aoki Navarro analisada no escopo deste trabalho é a peça *Homage to Bruno Mantovani*, composta em resposta a essa entrevista e utilizada como música de chamada da Mostra. Mais detalhes sobre a entrevista de Bruno Mantovani podem ser encontrados na análise no capítulo IV, item 4.2.4.1

<sup>212</sup> Na análise da peça *Homage to Bruno Mantovani* de Fernanda Aoki Navarro, item 4.2.3.1 do quarto capítulo, aprofundo a discussão em relação aos conteúdos da entrevista de Bruno Mantovani.



Figure 1. XX - Pôster de divulgação do concerto em 2014

Fernanda Aoki Navarro teve atuação de destaque nessa primeira edição, sendo responsável pela proposta da mostra.<sup>213</sup> Dela, participaram as compositoras Annie Hui-Hsin Hsieh, Elisabet Curbelo, Jennifer Hsu, Caroline Miller, Carolyn Chen, Fernanda Aoki Navarro, Tânia Lanfer e Tina Tallon. Sobre o nome da mostra - XX, Navarro comenta:

XX é em referência aos cromossomos femininos e eu achei legal XX porque não tem muito conflito, porque é o seu DNA. Foi uma escolha difícil de como nomear um concerto desses. A gente não queria cair no negócio de *Mulheres Compositoras...* (NAVARRO, 2015)<sup>214</sup>

Ainda, segundo Navarro, foi o primeiro concerto na faculdade de música apenas com obras de mulheres da instituição, tendo uma repercussão positiva local.

Foi o primeiro! (...). Depois disso eu estava falando com uma compositora que trabalha em Harvard, o nome dela é Chaya Czernowin. Eu tinha ido pra

<sup>213</sup> Toda a produção técnica de luz, de som e de divulgação, bem como todas as obras apresentadas foram realizadas por mulheres da UCSD. Alguns homens participaram como intérpretes da peça *Pink* de Fernanda Aoki Navarro, como Michael Matsuno (flauta), Bob Zelikman (clarineta) e Kyle Blair (piano)

<sup>214</sup> Em entrevista comigo no dia 03 de agosto de 2015 em São Paulo.



um festival em Harvard e eu contei para ela que a gente tinha organizado esse concerto. (...) E aí ela falou: “Nossa, esse negócio que você fez, acho que nunca aconteceu na história de nenhuma universidade nos Estados Unidos!” (...) Teve retorno de alguns performers de lá. Teve um pianista (engajado na música gay) que falou: “Poxa, as vezes eu fico tão focado no meu ativismo, de tentar encapar o coral gay, em tocar peças de compositores gays, ser abertamente gay e falar sobre isso, que eu não pensei que eu como um performer pianista em nenhum dos meus concertos, eu não toco nenhuma peça de nenhuma compositora mulher... Eu sei que é feio isso, mas você pode me dar uma ajuda? Pode falar para mim quais são as compositoras?” (NAVARRO, 2015)<sup>215</sup>

Em julho de 2015 aproveitando a presença de diversas artistas em função do *FIME I* (que ocorreu de 21 de julho a 05 de agosto), Fernanda Aoki Navarro ao lado de Renata Roman e Natacha Maurer propôs a realização de uma apresentação só com mulheres da música experimental – foi a *Mostra XX*. Diferente do evento realizado nos Estados Unidos em 2014, a versão brasileira não contou com um programa com peças pré-definidas. As organizadoras entraram em contato com algumas artistas residentes ou que estavam na cidade de São Paulo e as convidaram para participar do evento de forma mais “espontânea”, através de uma performance já pronta ou uma participação em uma improvisação coletiva. O perfil das artistas que participaram era de criadoras performers, não havendo a figura da compositora que não participa da performance (presente na versão estado-unidense), ou de intérpretes que não participaram do processo compositivo.

A *Mostra XX* foi realizada no dia 08 de agosto de 2015 no *IBRASOTOPE*. Participaram da mostra 13 artistas, entre elas, 11 da música e duas artistas visuais que expuseram seus trabalhos fotográficos – foram elas Priscila Montania e Thais Taverna.

---

<sup>215</sup> Em entrevista comigo no dia 03 de agosto de 2015 em São Paulo.



Figura 1. Mostra XX 2015- cartaz de divulgação.

No texto de divulgação é enfatizada a noção do encontro entre artistas como possibilidade de criação:

XX é uma mostra que tem como objetivo proporcionar o encontro entre criadoras e dar vazão à produção artística que emerge desta confluência. Serão apresentados trabalhos que transitam entre arte experimental, sonora e visual, fotografia, improvisação e performance. (IBRASOTOPE, 2015)

As artistas da música que participaram da mostra foram: Bella, Denise Garcia, Fernanda Aoki Navarro, Flora Holderbaum, Jiulian Gonçalves, Júlia Teles, Natacha Maurer, Renata Roman, Marcela Lucatelli, Sanannda Acácia e Vanessa De Michelis. Além de ter sido responsável pela inserção de cinco mulheres novas no Ibrasotope (Bella, Jiulian Gonçalves, Júlia Teles, Marcela Lucatelli e Thais Taverna se apresentaram pela primeira vez em

programação do Ibrasotope, na *Mostra XX*<sup>216</sup>, a mostra, segundo Renata Roman, teve repercussão positiva na cena que demonstrou carecer de espaços voltados para visibilidade feminina. A partir de pedidos de muitas mulheres artistas para que dessem continuidade ao projeto, Renata Roman e Natacha Maurer criaram o *Dissonantes*<sup>217</sup>, pois a mostra foi realizada em parceria com Fernanda Aoki Navarro e dependeria da possibilidade de Navarro estar no Brasil, como destaca Roman:

O XX teve uma repercussão muito legal e as mulheres sempre falavam: “Ah, não vai ter mais XX?” Mas o XX é meio complicado, porque tinha a Fernanda também. Então, a gente teria que fazer uma vez por ano, se for com ela. (ROMAN, 2016)<sup>218</sup>

Apesar de ter sido apenas uma edição (ao menos até início de 2018) a *Mostra XX* no país colaborou para o fortalecimento da cena feminina em São Paulo. A partir da proposta para realização da Mostra XX Natacha Maurer e Renata Roman, que já vinham pesquisando mulheres na música experimental no Brasil e em especial, em São Paulo, intensificaram sua pesquisa e realizaram a Mostra, ao lado de Fernanda Aoki Navarro com uma pequena parcela de “uma lista enorme de mulheres” (ROMAN, 2016)<sup>219</sup>.

Em 2017, diferente dos eventos anteriores, as organizadoras da Mostra XX se assumem enquanto um coletivo feminista identificado com a corrente interseccional. Em um texto manifesto o coletivo explica o nome do evento: *Mostra XX (XX Show)*, esclarecendo que apesar de XX fazer referência ao cromossomo feminino, e, portanto, ser de teor biológica, no contexto do coletivo é compreendido como representante de qualquer pessoa que se identifique com o gênero feminino. Naquele ano o coletivo apresentou um concerto em homenagem a Pauline Oliveros, que faleceu em 2016. As composições apresentadas dialogavam ou com alguma música específica da compositora ou com suas ideias. No texto manifesto as organizadoras explicitam seu posicionamento e a temática da apresentação:

Este concerto celebra a colaboração entre mulheres. A palavra "mulher" engloba uma diversidade de experiências e pode ser reivindicada por qualquer pessoa que se identifique com ela, independentemente de

<sup>216</sup> Analisando a programação do Ibrasotope é interessante perceber que após a Mostra XX, essas cinco mulheres passaram a participar de outros eventos no núcleo que não estavam vinculados à alguma programação específica voltada para visibilidade feminina.

<sup>217</sup> Próximo item abordado neste capítulo.

<sup>218</sup> Em entrevista ao lado de Natacha Maurer comigo no dia 23 de maio de 2016, em São Paulo.

<sup>219</sup> Aqui é importante ressaltar também o papel que a *Rede Sonora: músicas e feminismos* vinha desempenhando desde abril de 2015, colaborando no crescimento de interesse sobre mulheres na música, especialmente vinculadas à academia. Assunto abordado no item 3.6 deste capítulo.

cromossomos ou anatomia. XX, como coletivo feminista, é interseccional. Nossas relações colaborativas são formadas não pela reivindicação de uma identidade específica, mas pelo reconhecimento mútuo das lutas políticas que se situam ao longo das linhas de gênero. Somos definidas pelas lutas que queremos assumir juntas, em solidariedade. Por meio de conversas e debates ricos, identificamos uma dessas lutas como o sub-reconhecimento sistêmico das contribuições das mulheres no cânone da história musical. (...). Enquanto a atual história escrita é repleta de relatos de colaboração e inspiração entre homens, descobrimos que tais relatos de atividades similares entre mulheres são muito mais difíceis de encontrar. Isso significa que colaborações não aconteceram? Claro que não! Só que a escrita patriarcal da história favorece narrativas fraternas e paternas. No espírito de dismantlar e resistir a isso, decidimos fazer um show que é em parte uma homenagem a falecida Pauline Oliveros. Pauline foi notável não apenas por sua resistência aos espaços normativos de performance, mas também por seu desejo de incluir músicos musicistas e não-músicos e não-musicistas em suas práticas musicantes. Ela também deixou um rico trecho de correspondência com as colaboradoras do sexo feminino. (...) As ideias de grandeza, sucesso e gênio criam uma hierarquia que desvaloriza o trabalho não remunerado, não reconhecido, afetivo, emocional e relacionado à criança que as mulheres em todo o mundo desempenham diariamente. Ao achatar o plano entre a fama e a obscuridade, esperamos redefinir parcialmente o que constitui uma valiosa vida musical. (XX coletivo, 2017)<sup>220</sup>

O concerto, em 2017, foi realizado no dia 14 de abril na UCSD e contou com a obras de Celeste Oram, Pauline Oliveros, Annie Hui-Hsin Hsieh, Caroline Miller, Elisabet Curbelo, Carolyn Chen e Fernanda Aoki Navarro e com a participação de Barbara Byers, Fiona Digney, Judith Jones, Kyle Motl, Ben Rempel, Kiyoe K D Wellington e Hillary Jean Young como intérpretes.

---

<sup>220</sup> Este texto/manifesto foi impresso e entregue para o público no dia do concerto, 14 de abril de 2017. Também foi publicado na página do facebook do evento que não está mais disponível na internet. Foi concedido a mim por Fernanda Aoki Navarro em função da pesquisa. Minha tradução. Segue o original: “This concert celebrates collaboration between women. The word ‘woman’ encompasses a diversity of experiences and can be claimed by anyone who identifies with it regardless of chromosomes or anatomy. XX, as a feminist collective, is intersectional. Our collaborative relationships are formed not by claiming a specific identity, but rather by the mutual recognition of political struggles that lie along gendered lines. We are defined by the fights we want to take up together, in solidarity. Through rich conversations and debates, we have identified one such struggle as the systemic under-recognition of women’s contributions in the musical history canon. (...) While current written history is filled with accounts of collaboration and inspiration between men, we’ve found that such accounts of similar activities between women are much harder to find. Does this mean collaborations didn’t happen? Of course not! Only that patriarchal history-writing favours fraternal and paternal narratives. In the spirit of dismantling and resisting this, we’ve decided to put on a show that is in part an homage to the late Pauline Oliveros. Pauline was notable not only for her resistance to normative spaces of performance, but also her desire to include musicians and non-musicians alike in her musicking practices. She also left a rich trail of correspondence with female collaborators. (...) The ideas of greatness, success, and genius underwrite a hierarchy that devalues the unpaid, unrecognized, affective, emotional, and child-related labour that women worldwide perform on a daily basis. By flattening the plane between fame and obscurity, we hope to partially redefine what constitutes a valuable musical life.” (XX collective).

Em 2018, o concerto foi realizado no dia 13 de abril na mesma instituição. Ao contrário do que ocorreu em 2017, não apresentaram um texto manifesto. No evento foram apresentadas obras de Tiange Zhou, Elisabet Curbelo, Anqi Liu, Jasper Sussman, Caroline Miller, Alexandria Smith, Sammi Stone, Fernanda Aoki Navarro e com a participação dos e das performers Kyle Adam Blair, T.J. Borden, Chris Clarino, Shayla James, Dmitri Yevstifeev e Robert Zelickman<sup>221</sup>.



Figure 2. XX - Poster de divulgação da Mostra XX 2018

A *Mostra XX* no contexto da música experimental brasileira, especialmente a de São Paulo, pode ser interpretada como importante no processo de feminização do campo, fazendo parte de uma rede que começou a se configurar a partir de 2014<sup>222</sup>. Ao propor um concerto só com mulheres produzindo, tocando, fazendo a parte técnica de som e imagem, e compondo em um cenário, que como vimos (a partir da análise do Ibrasotope e do FIME em relação a São Paulo) ainda era majoritariamente masculino, foi uma maneira de resistir a esse modelo e de afirmar positivamente tanto as capacidades femininas como sua intenção de ocupação do espaço. É sintomático que grande parte das artistas que se apresentaram em 2015 na mostra esteja envolvida com outros projetos de produção e promoção da música experimental e, em

<sup>221</sup> Disponível em: <https://sdsoundings.com/xx/>

<sup>222</sup> Aprofundo esse argumento no final desse capítulo e retomo na conclusão.

alguns casos, feminina. Esse é o caso de Bella que vem desenvolvendo trabalho com música experimental só com mulheres junto ao coletivo feminista *Meteoro*, desde o início de 2015. Vanessa De Michelis ministra aulas de eletrônica básica DIY para música e montagem de palco para mulheres (geralmente para mulheres lésbicas) desde 2013. Sanannda Acácia é, desde 2014, uma das líderes do selo *Seminal Records*, comprometido com a música experimental brasileira e Flora Houlderbaum é uma das editoras da revista virtual *Linda* dedicada à cultura eletroacústica, à música experimental e à arte sonora.

Significa que além de ter semeado novos nomes de mulheres na cena paulistana, a *Mostra XX* também foi representativa de mulheres engajadas com a promoção da música experimental, possibilitou a reflexão sobre essa produção e envolveu feminismos e feministas – mulheres especialmente preocupadas com a produção feminina nesse campo e comprometidas em criar mais possibilidades de ocupação feminina, como o exemplo de Vanessa De Michelis que através de suas oficinas, instrumentaliza mais mulheres para fazerem música e a não dependerem de técnicos homens (NEIVA, FERNANDES e GUIGUE, 2017; NEIVA, NOGUEIRA e ZERBINATTI, no prelo). Também, como já dito, a mostra foi a semente do *Projeto Dissonantes* de Natacha Maurer e Renata Roman. Para Marcela Lucatelli, em texto publicado na revista *Linda*:

O XX se tornou de fato uma referência como primeiro momento de convergência performática de uma geração contemporânea de mulheres atuantes na música experimental, além de ter sido um acontecimento muito emocionante para todas nós envolvidas. Um concerto múltiplice com 13 artistas participantes, incluindo artistas sonoras e também visuais, desfrutando de uma experiência sem precedentes: um número excepcional de artistas mulheres da cena reunidas em ato performático, sob curadoria assim como sonorização realizada por mulheres. Tivemos oportunidade de nos conhecer, conversar, apresentar nossos trabalhos ao público e entre nós, e ainda tocar juntas pela primeira vez, em uma improvisação final que se mostrou em nossa experiência exemplo incomum de diálogo e escuta. (LUCATELLI, 2016)<sup>223</sup>

### 3.5 Projeto Dissonantes

---

<sup>223</sup> Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2016/05/sobre-dissonantes-e-wesley-safadao/>



Figura 2. Compilação dos cartazes de divulgação das sete primeiras edições do *Dissonantes*<sup>224</sup>



Figura 3. Compilação dos cartazes do *Dissonantes* a partir da edição #7 até a edição #15<sup>225</sup>

O “Projeto Dissonantes” é uma iniciativa idealizada e produzida por Natacha Maurer e Renata Roman com o intuito de dar visibilidade às mulheres da música experimental. Ocorre desde dezembro de 2015, com periodicidade flexível. O projeto consiste em apresentações de música experimental com paridade entre homens e mulheres no palco, sendo que a participação feminina deve ser de destaque. Em página de “facebook” o projeto é descrito

<sup>224</sup> Compilação realizada por mim.

<sup>225</sup> Compilação realizada por mim. Nesta compilação não consta a edição #9, pois não houve cartaz desta.



como: “Série de apresentações de música experimental organizada por Renata Roman e Natacha Maurer com o intuito de visibilizar a produção de mulheres.” (DISSONANTES, 2015)<sup>226</sup>. Em programas da série, o projeto é descrito como:

O Dissonantes é uma série de apresentações de música experimental organizada por Renata Roman e Natacha Maurer. O projeto surgiu em dezembro de 2015, como resposta à pergunta “onde estão as mulheres na cena experimental?” (DISSONANTES)<sup>227</sup>

O *Projeto Dissonantes* além de ser fruto direto da *Mostra XX* é também fruto de todo o movimento de discussão sobre as mulheres na música experimental que vinha se estabelecendo em São Paulo desde 2014 com uma discussão iniciada por uma postagem de facebook realizada por Lilian Campesato que culminou na criação da atual Rede Sonora – músicas e feminismos. No início dessas discussões e na iniciativa de criação de um grupo de estudos estava, ao lado de Lilian Campesato, Natacha Maurer.<sup>228</sup> Desse primeiro momento do grupo de estudos (atual Rede Sonora), também participou Renata Roman.

Em entrevista comigo tanto Roman como Maurer esclarecem que apesar de considerarem importante o grupo de estudos sobre mulheres na música experimental, estavam mais interessadas em construir ações para conhecerem a produção das mulheres ao seu redor e dar visibilidade a elas, o que não consideram que estava acontecendo no primeiro momento da rede:

Natacha – É, tem uma coisa que talvez lá... não sei se eu falei isso na época... Eu queria mexer na evolução do gráfico: ‘-ah, quantas mulheres tem tocando e tal...’ acho que para a gente interessa mais dar uma movida no gráfico! Vamos mudar esse gráfico!

No dia 17 de dezembro de 2015 ocorre a primeira edição, chamada pelas produtoras de edição “#0”, do Projeto Dissonantes. Apesar de ter sido a primeira, o projeto vinha sendo gestado desde meados daquele ano. A ideia inicial era realizar concertos mensais às últimas quintas feiras de cada mês. Até maio de 2018 foram realizadas 16 edições. A maioria das edições está concentrada no primeiro ano do projeto que em 2016 iniciou as atividades em fevereiro e manteve a regularidade de um encontro por mês sem interrupções por quatro meses (de fevereiro a maio), tendo uma interrupção em junho, retomando em julho e mantendo ininterrupto novamente, a partir do mês de setembro, não tendo sido realizada a

<sup>226</sup> Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/dissonantes.sp/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/dissonantes.sp/about/?ref=page_internal)

<sup>227</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/events/923695841124702/>

<sup>228</sup> A criação da Rede Sonora é abordada mais profundamente no item 3.6 deste capítulo



edição de agosto. Ao todo, em 2016, foram realizadas, portanto, nove edições. Em 2017 foram realizadas cinco edições e, em 2018, até o mês de maio, uma edição.

O projeto, como destacam Maurer e Roman, não tem recursos próprios e depende de parcerias para funcionar. Também não cobra ingressos e o público é convidado a colaborar financeiramente com o que puder ou quiser (é sugerida uma colaboração no valor de R\$10,00, nos moldes de como ocorre no Ibrasotope). O montante arrecadado é dividido entre as e os artistas participantes. Apesar de Natacha Maurer ser do Ibrasotope o *Projeto Dissonantes* é independente do núcleo, embora conte com seu apoio, sendo, inclusive a parceria mais frequente. As parcerias estabelecidas são em sua maioria, referentes aos espaços nos quais são realizadas as apresentações, mas também são em relação a equipamentos e projetos, como as edições #7, #9 e #12. A edição #7 foi realizada em parceria com a série *Improvise!*<sup>229</sup> organizada e produzida por Daniel Carrera, na *Trackers*, casa noturna na região central de São Paulo. A edição #9 foi realizada durante a programação do *Festival Novas Frequências*, organizado pelo coletivo Áudio Rebel, no Rio de Janeiro, por convite do coletivo carioca. A edição #12 foi realizada em parceria com o *NME – Linda* e com o *Festival En Tiempo Real* (Colômbia) no *Espaço 28*, um centro cultural do coletivo de teatro *28 Patas Furiosas* de São Paulo, do qual Júlia Teles, compositora, é membra. No caso dessa última parceria, por exemplo, ao mesmo tempo que ocorreu a programação própria do *Projeto Dissonantes*, ocorreu uma instalação sonora elaborada pelo Festival, com obras de mulheres e curadoria de Michele Abondano (artista e produtora colombiana). Ao todo, o *Projeto Dissonantes* foi realizado em oito espaços diferentes. Segue uma tabela com os nomes desses espaços, a quantidade de edições do Dissonantes sediadas nestes e as datas das edições:

Projeto Dissonantes		
Espaços	Edições e Datas	Quantidade
Associação Cultural Cecília	#4 - 26/05/2016; #8 - 24/11/2016	2
Áudio Rebel (RJ)	#9 - 05/12/2016	1
Espaço 28	#12 - 15/07/2016	1
Espaço de Cultura Bela Vista	#0 - 17/12/2015; #2 - 31/03/2016	2
estúdiofitacrepeSP	#1 - 25/02/2016	1

<sup>229</sup> Mencionada no item 3.2, referente ao Ibrasotope.

Ibrasotope	#3 - 28/04/2016; #5 - 01/07/2016; #6 - 29/09/2016; #11 - 27/04/2017; #13 - 19/10/2017; #14 - 09/12/2017; #15 - 05/05/2018	7
Praça das Artes	#10 - 31/03/2017	1
Trackers	#7 - 26/10/2017	1

Tabela 29. *Dissonantes - espaços de apresentações.*

Embora o projeto admita a participação masculina (em grupos que sejam composto de, pelo menos, 50% de mulheres e que elas tenham papel de destaque), até maio de 2018 nenhum homem se apresentou no *Dissonantes*. Sobre isso Renata Roman admite ter certa influência, pois ao contatar artistas mulheres que têm trabalhos em colaboração com homens, Roman as incentivava a propor algo novo, ou com uma nova parceira mulher, ou solo, como aconteceu com relação a Isabel Nogueira:

Com a Isabel foi interessante porque ela falou que queria vir e perguntou se poderia trazer o marido, porque eles têm um trabalho juntos. E aí eu falei - “Claro, pode trazer, mas olha, (isso é Renata, não Dissonantes – porque daí também eu atijo), você pode fazer sozinha... você pode fazer o que você quiser!” (...) acho que passou umas duas horas e ela falou: -“Muito obrigada! Muito obrigada por essa conversa! Fiquei pensando e aí eu decidi retomar uma parceria com a Leandra... A gente tinha um projeto e eu vou retomar o projeto com ela! Eu vou fazer com uma outra mulher!” Então, é uma cadeia! E isso pra mim é muito gratificante! E tem repercussão nos outros lugares... (ROMAN, 2016)<sup>230</sup>

Da primeira edição (#0) até a 16ª (#15) 30 mulheres se apresentaram no *Dissonantes*. Se forem adicionadas as mulheres que foram incluídas na instalação sonora do *Festival En Tiempo Real*, no dia 15/07/2017 durante a programação do projeto esse número passa para 37 mulheres. Interessante observar que dessas 37 mulheres apenas uma apresentou performance de interpretação de repertório, Andrea Paz. As outras 36 mulheres apresentaram trabalhos autorais. Segue os nomes das mulheres que se apresentaram no projeto dissonantes e uma tabela com os nomes dessas mulheres associados à edição em que se apresentaram: Anelena Toku, Aline Vieira, Anaïs-Karenin, Andrea Paz, Ariane Stolfi, Bella, Carla Boregas, Carole Chargueron (França/México), Denise Garcia, Flora Holderbaum, Gabriela Nobre, Gabriela Ortiz (México), Gabrielle Agah Haddad, Giovanna Rodrigues, Inés Terra, Isabel Nogueira, Jiulian Regine, Julia Teles, Juliana Borzino, Karlene Biana, Lea Teragona, Leandra Lambert,

<sup>230</sup> Em entrevista ao lado de Natacha Maurer realizada comigo no dia 23 de maio de 2016 em São Paulo. No caso exposto, Roman aborda a conversa com Isabel Nogueira. Por conta da apresentação no Dissonantes as duas artistas retomaram uma parceria e criaram o duo *Strana Lektiri*, e compuseram a peça *Encarnando Umas Vozes*, analisada nesta tese no capítulo IV item 4.2.1.1

Libertad Figueroa (México), Luísa Puterman, Marcela Lucatelli, Mariana Carvalho, Michele Abondano (Colômbia), Nahnati Francischini, Natacha Maurer, Patricia Martinez (Argentina), Paula Rebellato, Rayra Costa, Renata Roman, Sanannda Acácia, Susan Campos Fonseca (Costa Rica), Susan Grey e Tânia Neiva<sup>231</sup>.

<b>DISSONANTES</b>				
<b>Edições</b>	<b>Apresentações</b>	<b>Descrição do trabalho</b>	<b>Local</b>	<b>Dia</b>
<b>DISSONANTES #0</b>	Acavernus - Paula Rebellato	música experimental intuitiva - dialoga com poesia e vídeo	Espaço de Cultura Bela Vista (de Thais Taverna)	17/12/2015
	Duo Natacha Maurer e Renata Roman	música eletroacústica e objetos amplificados ambos manipulados ao vivo		
<b>DISSONANTES #1</b>	Júlia Teles	mistura tape, objetos amplificados e theremin - texturas artificiais (eletrônicas) e organicas (objetos)	estúdiokitacrepeSP	25/02/2016
	Marcela Lucatelli	"aim/'mnot/me - prove you're not a robot" - empareamento com a artista de pós visualidades digitais Aline Besouro		
<b>DISSONANTES #2</b>	Flora Holderbaum	"De como deixar-se preparar" e "Violeína Arvox I e II" - violino e voz	Espaço de Cultura Bela Vista (de Thais Taverna)	31/03/2016
	Ariane Stolfi	improvisação que parte de meios, arquivos e instrumentos desenvolvidos em Puredata e Jeskola Buzz		
<b>DISSONANTES #3</b>	Bella	"Escaravelho" - eletrônicos manipulados ao vivo	Ibrasotope	28/04/2016
	Carla Boregas	"Zona Morta" - eletrônicos manipulados ao vivo		
<b>DISSONANTES #4</b>	Aline Vieira	"O desejo faz escorrer, escoar e corta" - gravações de campo e captação de	Associação Cultural Cecília	26/05/2016

<sup>231</sup> Foram identificados os países das artistas estrangeiras. As demais artistas são brasileiras.

DISSONANTES				
Edições	Apresentações	Descrição do trabalho	Local	Dia
		contato		
	Paula Rebelatto	"Espera" (Waiting) - releitura da performance "Waiting" de Faith Wilding no coletivo feminista dos anos 70 Womanhouse. Som e performance		
<b>DISSONANTES #5</b>	Sanannda Acácia - Insignificante	manipulação extrema de gravações de campo, captações e amostragens	Ibrasotope	01/07/2016
	Isabel Nogueira e Leandra Lambert – Strana Lektiri	Experimentações com voz, texto e ruído. Camadas e loops de sentido		
<b>DISSONANTES #6</b>	Tânia Mello Neiva	"Hecate" - três peças compostas por uma parte gravada e uma parte improvisada ao vivo ao cello, na voz e objetos amplificados - Nix, Tétis e Gaia	Ibrasotope	29/09/2016
	Gabriela Nobre – b-alúria	colagens de áudio e efeitos de voz, o projeto coloca a palavra em destaque a partir da leitura de textos próprios ou escolhidos		
<b>DISSONANTES #7</b>  Em parceria com o <i>Improvise!</i> Organizado por Daniel Carrera	Natália Francischini - Nahnati	Guitarra - livre improvisação, na qual serão utilizados objetos variados para a execução do instrumento.	Trackers	26/10/2016
	Inés Terra	"Una mirada desde la alcantarilla", uma improvisação vocal criada a partir da vista da cidade pelo seu subterrâneo		
	Ghost Notes (Jiulian Regine) e Gruta Notes (Anelena Toku)	"Tédio horizonte da rotina" - projeção - várias fotos dos mesmos locais em Belo Horizonte		
<b>DISSONANTES #8</b>	Gabrielle Agah Haddad	instalação sonora, fala e intervenções com a voz e instrumentos de sopro ao	Associação Cultural Cecília	24/11/2016

DISSONANTES				
Edições	Apresentações	Descrição do trabalho	Local	Dia
		vivo		
	Susan Grey	performance que explora voz, respiração e movimentação corporal		
<b>DISSONANTES #9</b>  (realizado como parte da programação do Festival Novas Frequências)	Renata Roman, Natacha Maurer, Carla Boregas, Paula Rebelatto e Leandra Lambert	performance coletiva com improvisação	Áudio Rebel - Rio de Janeiro	05/12/2016
<b>DISSONANTES #10</b>	Inés Terra, Júlia Teles, Natacha Maurer, Nahnati Francischini e Renata Roman	Improvisação/criação coletiva	Praça das Artes	31/03/2017
<b>DISSONANTES #11</b>	Lea Taragona – Dibuk	"Peyote - Jardim dos Tempos" dança conectada com site specific	Ibrasotope	27/04/2017
	Meteoro - Anaís-Karenin, Bella e Juliana Borzino	Improvisação/criação coletiva		
	Vacuum Inanis - Rayra Costa e Karlene Biana	[HIPO]DERME – circuit bending		
<b>DISSONANTES #12</b>  em parceria com NME LINDA no Festival En Tiempo Real (Colombia)	Denise Garcia, Libertad Figueroa (MX), Carole Chargueron (Fr/Mx), Patricia Martinez (AR), Julia Teles (BR), Michele Abondano (Colômbia) Gabriela Ortiz (Mex), Susan Campos Fonseca (Costa Rica)	Obra inserida na Instalação sonora "Experiências de un tiempo real imaginário" de curadoria de Michele Abondano	Espaço 28 - São Paulo	15/07/2017
	Natacha Maurer e Renata Roman	Improvisação/criação coletiva. Eletroacústicas e objetos amplificados.		

DISSONANTES				
Edições	Apresentações	Descrição do trabalho	Local	Dia
		Manipulação ao vivo		
	Arcofluxo - Bella e Sanannda Acácia	Improvisação /criação coletiva. Manipulação ao vivo de dispositivos eletrônicos low fi		
<b>DISSONANTES #13</b>	Andrea Paz	Apresentação de repertório solo para violão: "One 7" de John Cage e "Piece for Guitar (for Stella)" de Cornelius Cardew	Ibrasotope	19/10/2017
	Luisa Puterman	Apresentação de composição com suporte eletrônico		
<b>DISSONANTES #14</b>	Flora Holderbaum	"Preparação sobre corpos I, II e III" - violino, voz e eletrônica	Ibrasotope	09/12/2017
	Nahnati Francischini	Improviso de guitarra elétrica e objetos		
<b>DISSONANTES #15</b>	Júlia Teles	Workshop de mesa de som e audio básico	Ibrasotope	05/05/2018
	Ecopunkanarcohippi e - Giovanna Rodrigues	Formato <i>live</i> e ações performativas conjuga elementos da arte sonora, noise e fragmentos da música eletroacústica.		
	Mariana Carvalho	Improvisação / criação ao piano, com objetos e exploração do corpo via eutonia.		

Tabela 30. Dissonantes - Edições e apresentações

Ao longo de 16 edições ocorreram 33 apresentações, sendo 23 de artistas solo e 10 de coletivos (duos ou grupos com mais mulheres). É importante ressaltar que em diversas edições as artistas que se apresentaram (solo ou em grupo) realizaram uma *jam* ao final do evento, como no caso da edição #2 de Flora Holderbaum e Ariane Stolfi<sup>232</sup>. No projeto é marcada a utilização de tecnologia eletrônica e/ou digital, sendo que em apenas quatro das 33

<sup>232</sup> Como não foram inseridas nos programas de concerto as *jams* não foram contabilizadas na análise da “tabela 31”.

apresentações não houve uso de tecnologia eletrônica e/ou digital. Nestas, foram utilizados apenas instrumentos acústicos. Segue uma tabela com esses dados:

<b>DISSONANTES – apresentações solo, coletivas, com e sem uso de tecnologias eletrônicas e/ou digitais</b>			
<b>Apresentações solo</b>	<b>Apresentações coletivas</b>	<b>Uso de tecnologia eletrônica e/ou digital</b>	<b>Sem uso de tecnologia eletrônica e/ou digital</b>
23	10	29	4

*Tabela 31. Dissonantes - apresentações solo, coletivas, com e sem uso de tecnologias eletrônicas e/ou digitais*

Ainda, nota-se que algumas artistas têm atuação mais presente do que outras, como é o caso de Júlia Teles, Natacha Maurer e Renata Roman que participaram, cada uma, de quatro edições do projeto. No entanto, é necessário frisar que no caso de Júlia Teles, uma dessas quatro participações não foi enquanto artista e sim como oficina durante a edição #15, a primeira edição do Projeto Dissonantes com oferta de oficina.<sup>233</sup> Na “tabela 32” são apresentadas as mulheres mais atuantes no Projeto Dissonantes nas 16 edições analisadas:

<b>DISSONANTES – Participação das mulheres no projeto – quantidade de vezes ao longo de 16 edições</b>			
Se apresentaram apenas uma vez no projeto:  26 mulheres	Se apresentaram 2 vezes no projeto:  5 mulheres	Se apresentaram 3 vezes no projeto:  3 mulheres	Se apresentaram 4 vezes no projeto:  3 mulheres
	Carla Boregas - #3 e #9		
	Flora Holderbaum - #2 e #14		
	Inés Terra - #7 e #10	Bella - #3, #11 e #12	Júlia Teles - #1, #10, #12 e #15
	Leandra Lambert - #5 e #9	Nahnati Francischini - #7, #10 e #14	Natacha Maurer - #0, #9, #10 e #12
	Sanannda Acácia - #5 e #12	Paula Rebellato - #0, #4 e #9	Renata Roman - #0, #9, #10 e #12

*Tabela 32. Dissonantes - participação das mulheres no projeto - quantidade de vezes ao longo de 16 edições.*

<sup>233</sup> Na edição #15, ocorrida no dia 05/05/2018 a programação foi dividida em dois momentos: o primeiro durante a tarde com oficina gratuita só para mulheres de “mesa de som e áudio básico”, ministrada por Júlia Teles. O segundo momento foi de apresentações artísticas durante a noite, com a participação de Giovanna Rodrigues e Mariana Carvalho. Ambos os momentos ocorreram no Ibrasotopo.

Ao comparar os nomes das mulheres que se apresentaram no *Projeto Dissonantes* com os nomes das mulheres que se apresentaram nas outras iniciativas analisadas no escopo deste trabalho, como Encun, Ibrasotope, Fime e Mostra XX, podemos dizer que o projeto inseriu na cena representada por essas iniciativas nomes de mais 9 mulheres. Anelena Toku, Aline Vieira, Carole Chargueron, Gabriela Nobre, Gabriela Ortiz, Giovana Rodrigues, Karlene Biana, Lea Teragona, Libertad Figueiroa, Susan Campos Fonseca e Susan Grey são nomes que não haviam ainda circulado nas iniciativas analisadas nesta tese, lembrando que ENCUN e Ibrasotope são, provavelmente, as iniciativas brasileiras voltadas para a produção experimental independente que mantém programação regular há mais tempo sem interrupção. Muitas dessas mulheres estão inseridas nas cenas de seus locais de origem (cidade ou país), mas ainda não haviam sido tocadas, por exemplo, no Ibrasotope, que vem se constituindo como um espaço importante da cena experimental no Brasil. Também é relevante apontar as artistas que tiveram sua estreia enquanto artistas solo ou estrearam novas parcerias a partir do *Dissonantes*. Este é o caso, por exemplo, de Gabriela Nobre (b-alúria) que estreou sua carreira como criadora na música experimental no *Dissonantes #6*, ao meu lado, sendo que eu também tive minha estreia como artista criadora solo nesta edição.<sup>234</sup> Outros exemplos são o duo *Strana Lektiri*, formado por Isabel Nogueira e Leandra Lambert, para apresentação no projeto, a apresentação solo de Carla Boregas (integrante das bandas femininas *Rakta* e *Fronte Violeta*) e de Flora Holderbaum. Sobre isso Renata Roman comenta:

Olha que é curioso, Tânia, todo mundo que tocou, toca com homens. Sabe o que essas pessoas decidiram? – “Eu vou fazer o meu solo”. Carla Boregas fez um solo, a Flora tocou violino sozinha fazendo uma coisa que ela nunca tinha feito e a Carla estreou um projeto novo. A Paula vai estreiar um projeto novo agora – A Paula já toca mais sozinha.... Aí você fala: “puxa vida, a gente tem muito amor pelo projeto porque a gente sabe que ele realmente está empoderando!...” As mulheres chegam e falam: “posso chamar o meu companheiro...?” - “Pode.” Aí, daqui a pouco elas chegam e falam: “ah decidi fazer sozinha!” A Isabel foi assim! (ROMAN, 2016)<sup>235</sup>

Tendo surgido em um momento em que as pautas feministas estavam e estão em evidência o projeto, em pouco tempo de existência, já foi mencionado em artigos

<sup>234</sup> Venho trabalhando como improvisadora e criadora em música experimental desde 2003. Os trabalhos desenvolvidos até o *Dissonantes #6*, foram todos realizados como parte de espetáculo de dança e teatro e, na maioria das vezes ao lado do compositor Valério Fiel da Costa. A peça “Hécate” apresentada no *Dissonantes* foi composta para o projeto e foi minha estreia como artista criadora solo.

<sup>235</sup> Depoimento de Renata Roman em entrevista realizada junto com Natacha Maurer comigo no dia 23 de maio de 2016 em São Paulo. Até a data da entrevista quatro edições já haviam sido realizadas. O nome “Flora” é referente a Flora Hoderbaum, musicista, compositora e pesquisadora. “Isabel” é em referência a Isabel Nogueira. “Paula” é em referência a musicista e compositora Paula Rebelatto (Acavernus) que vem trabalhando com música experimental e vídeo.



jornalísticos, de crítica musical e acadêmicos<sup>236</sup>, evidenciando como iniciativas que objetivam empoderamento e/ou visibilidade feminina, tem sido foco de interesse. Nos casos dos artigos jornalísticos e de crítica musical destaco o artigo escrito pela jornalista Amanda Cavalcanti, *Dekmantel, Dissonantes e a violência do silêncio das mulheres na música experimental*, publicado no site do *Festival Novas Frequências* em 2016<sup>237</sup>. Nele a jornalista menciona o projeto como sendo uma iniciativa positiva de visibilidade de mulheres na cena da música experimental. Cavalcanti afirma que a cultura dos festivais, sejam eles de grande porte como o Dekmantel, sejam de pequeno porte, é de dominação masculina e as mulheres são frequentemente invisibilizadas e não constam nas programações. Ainda, sugere que esta característica se estabelece como contradição à “toda história da dance music” e explica:

Desde seu surgimento, a música eletrônica foi elemento fundamental de formação identitária e organização política de grupos negros e LGBT nos Estados Unidos e Europa, em diversos momentos — a música disco de Nova York nos anos 90 e o techno de Detroit nos 80, por exemplo. O mesmo não aconteceu, no entanto, com as mulheres enquanto classe. (CAVALCANTI, 2016/a)

Também de 2016 são os textos escritos por Marcela Lucatelli para a revista eletrônica *Linda* e o da jornalista Gabriela Ferreira para o blog do jornalista Gabriel G. Albuquerque. Em *Sobre Dissonantes e Wesley Safadão*, Lucatelli desenvolve sua reflexão sobre a importância do *Projeto Dissonantes* a partir da ideia de que no projeto é possível “se sentir à vontade”. Se sentir “à vontade” enquanto artista (mesmo sendo uma estreia) e enquanto público. Em suas próprias palavras:

Arrisco dizer que nunca me senti tão à vontade ali. Há uma sensação de liberdade e empoderamento no ar. (...) Mesmo a situação sendo um tanto desagradável, e até de constante opressão — o ser humano, sendo uma criatura moldada por seus hábitos, tende a ignorar ou temer tudo que o possa desviar deles. E é exatamente aqui que irrompe um sinal da importância incondicional de se fomentar o “sentir-se à vontade”, seja qual for a situação: essa sensação, eu diria de *mobilidade existencial*, é a responsável por estabelecer um ambiente onde se torna mais fácil tanto criar como romper pro-ativamente com padrões de desigualdade e de opressão, simplesmente. A série Dissonantes aparece então para proporcionar, não só às mulheres, mas a todos os interessados, esse lugar. (...) A série tem poder de intervenção direta numa realidade a qual queremos modificar, funcionando ainda tanto

<sup>236</sup> Foi foco de atenção em artigo de minha autoria com co-autoria de Adriana Fernandes e Didier Guigue apresentado como comunicação e publicado no livro *Sonologia 2016 – Out of Phase*, organizado e editado por Lilian Campesato, Rui Chaves e Fernando Iazzetta. Outro artigo acadêmico publicado que menciona o projeto é de autoria de Isabel Nogueira e consta em *Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia* – núcleo de estudos musicológicos da EMAC/UFG, em 2016.

<sup>237</sup> Disponível em: <http://www.novasfrequencias.com/2016/2016/11/02/dekmantel-dissonantes-e-a-violencia-do-silencio-das-mulheres-na-musica-experimental/>

como fomento para criação de novas obras como para formação de público. (LUCATELLI, 2016)

A artista compositora também sugere que essa liberdade provocada pelo “sentir-se à vontade” imprime à cena um caráter diferencial em relação à outras iniciativas dedicadas à música experimental. Para Lucatelli no *Projeto Dissonantes* é possível ouvir propostas diferentes do que tem circulado nos principais eventos, sendo sempre “surpreendente”:

Diferentemente de muitas séries de concertos ou locais de apresentação musical, onde se cultiva, algumas vezes até sem intenção direta, uma certa identidade sonora ou pré-combinado estético, o Dissonantes inevitavelmente surpreende. Ouve-se por lá o que não se ouve comumente por aí: artistas mulheres, com suas singularidades diversas, criando absolutamente à vontade, nos presenteando muitas vezes com suas primeiras apresentações em formato solo, confortáveis para experimentar novas configurações em suas obras e incitadas a colaborar com outras artistas. (LUCATELLI, 2016)<sup>238</sup>

A constatação de que o projeto apresenta “coisas diferentes” é feita também por Renata Roman:

E inclusive tem um trabalho que é diferenciado. Isso que é muito curioso! (...). No Dissonantes eu ouço coisas que eu não ouço na cena experimental! É diferente! Porque você, frequentando a cena experimental, [percebe que] uma hora as coisas se tornam muito parecidas... e no Dissonantes você tem mais diversidade estética! (ROMAN, 2016)<sup>239</sup>

Gabriela Ferreira em *Dissonantes: as mulheres estão aqui* (2016) aborda especialmente os discursos e as práticas correntes no campo da música experimental que colaboram para invisibilização feminina e menor participação das mulheres. A jornalista enfatiza como a cobrança pela excelência é maior para as mulheres e isso se torna um fator de exclusão. Menciona o *Projeto Dissonantes* como forma de resistência, tendo surgido pela percepção do meio como sendo masculinizado e pela necessidade de visibilizar mulheres. O projeto também é mencionado em artigo publicado na revista Recifense *Continente* em 2017, escrito por Maria Carolina Santos intitulado: *A Experimentação Sonora das Mulheres*. Nele, a jornalista foca no crescimento da participação feminina na cena experimental e cita exemplos de iniciativas em que as mulheres têm tido mais representatividade, como o *FIME*, o *Festival Novas Frequências* e o festival pernambucano *RUMOR*, idealizado e produzido pelo artista Yuri Bruscky. Ainda cita artistas como Gabriela Mureb e sua participação “extrema” na terceira edição do *FIME* e Lilian Campesato que além de ser artista da cena há mais de dez anos (desde 2005) vem se dedicando a pensar a questão das mulheres nesse campo. Menciona

<sup>238</sup> Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2016/05/sobre-dissonantes-e-wesley-safadao/>

<sup>239</sup> Em entrevista comigo ao lado de Natacha Maurer no dia 23 de maio de 2016 em São Paulo.

o *Projeto Dissonantes* como iniciativa que colabora para uma mudança do campo, visibilizando o trabalho de mulheres e ampliando o público feminino.

Para Natacha Maurer e para Renata Roman o sentimento de descontração (“o sentir-se à vontade”) presente nas apresentações e no ambiente das apresentações do *Dissonantes* é central para a construção de uma cena diferente, mais convidativa à participação feminina e mais representativa. Assim como Marcela Lucatelli, Maurer e Roman sugerem que esse sentimento é responsável pela desconstrução de estereótipos como, por exemplo, de que “mulher não entende de tecnologia” e também responsável pela desconstrução da sensação corrente nas mulheres de que estão sendo julgadas a todo momento, tendo que se provar excelentes no que fazem, como destacam Gabriela Ferreira (2016) e Maria Carolina Santos (2017) nos textos mencionados acima.

Natacha – O lance do *Dissonantes* pra mim é o lance de se sentir à vontade tanto de optar por tocar sozinha, ou optar por estrear uma coisa, ou até pra se sentir à vontade pra ir lá assistir, não ter medo de usar tecnologia... porque quando (o público) não é de maioria de mulheres, como foi no último, é sempre muito equilibrado. Então não vai ter essa mini tensão inicial do tipo: “eu vou lá, só vai ter homem...”, que é muito chato...

Renata – “Aproveita!” É isso o que a gente fala pras mulheres. “Não vai ter ninguém te julgando. Os caras não vão rir, porque se rirem, apanham!” (MAURER & ROMAN, 2016)<sup>240</sup>

Tendo consciência da importância da iniciativa Renata Roman afirma:

A mudança está no *Dissonantes*! (...) A gente está fazendo e a gente está sentindo o quanto a gente está provocando as mulheres. No último concerto, foi a primeira vez, em todo o tempo que eu frequento a cena experimental – a Natacha já frequenta há mais tempo do que eu – foi a PRIMEIRA vez que eu vi mais mulheres na plateia do que homens! (...). Então, eu acho que o *Dissonantes* está fazendo história, Tânia! É um projeto muito importante! (ROMAN, 2016. Grifo nosso.)<sup>241</sup>

A partir do exposto podemos dizer que o *Projeto Dissonantes* tem cumprido seu objetivo de visibilizar trabalhos de mulheres no campo da música experimental. Tem feito isso através do incentivo às mulheres dessa cena a experimentar novas configurações de parcerias ou trabalhos solo em ambiente “seguro” em que se preza pelo acolhimento das propostas, mais do que o julgamento estético ou técnico. Isso tem colaborado para a cena se tornar mais diversificada, com trabalhos que têm desconstruído rótulos apoiados em

<sup>240</sup> Em entrevista comigo no dia 23 de maio de 2016 em São Paulo.

<sup>241</sup> Em entrevista/conversa comigo no dia 23 de maio de 2016.

estereótipos sobre músicas de mulheres e músicas de homens ou os lugares permitidos na música para as mulheres ocuparem. Como destaca Maria Carolina Santos, através de depoimento de Natacha Maurer: “há trabalhos muito silenciosos, minimalistas, até noise mais pesado. Está sendo produzida muita coisa. É muito diverso, as mulheres estão em todas as áreas” (MAURER apud SANTOS, 2017)<sup>242</sup>

Mesmo sendo centrado em São Paulo, a visibilidade que o *Dissonantes* tem proporcionado pode atingir outras localidades, pelo próprio status dessa cidade de ser referência (cultural, econômica) para o restante do país, sendo um projeto que vem ganhando reconhecimento em outros espaços já consagrados da cena, como no *Festival Novas Frequências* no Rio de Janeiro, por exemplo. Além disso, segundo os depoimentos de Roman, Maurer, Lucatelli, Ferreira e Santos o público feminino também começou a crescer, sendo notada a diferença especialmente nas apresentações do projeto, mas também de outras iniciativas.

Com isso podemos listar alguns aspectos que vem sendo trabalhados na e a partir da iniciativa:

- Desconstrução da noção de que tecnologia eletrônica e/ou digital é/são próprias do domínio masculino – Como visto na análise das performances no projeto, a grande maioria das apresentações foi com suporte tecnológico (ver “Tabela 31”);
- Criação e disseminação de modelos femininos representativos no campo da música experimental – em apenas 16 edições, 37 mulheres se apresentaram no projeto. Com esse exemplo as frases: “-Mas não tem mulheres na música experimental!” ou: “-Mas quem são as mulheres da música experimental, aonde estão?” tão recorrentes nos discursos como atestam os depoimentos de Roman, Maurer, Lucatelli, Ferreira, Santos (e também de Campesato, Nogueira, Bella, Lambert, Navarro e tantas outras), vão sendo “silenciadas” e desmistificadas;
- Ter mais mulheres artistas/criadoras atuando na cena – a partir dos modelos referenciais e da criação de situações amigáveis, favoráveis e estimulantes, incentiva-se mais mulheres a criarem;

---

<sup>242</sup> Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/a-experimentacao-sonora-das-mulheres>

- Ter um público feminino crescente - a partir da criação de situações amigáveis, favoráveis e estimulantes, incentiva-se mais mulheres a conhecerem a cena;

Assim como o *Projeto Dissonantes* vem contribuindo para a transformação, ele também é fruto de iniciativas que buscavam e buscam maior representatividade e equidade para as mulheres. O projeto se estabelece, portanto, tanto como consequência de um momento histórico, político, cultural específico (de retorno das pautas feministas nos mais variados contextos, incluindo a música) como propositor e instigador de criação de cenários mais favoráveis às mulheres.

### 3.6 Rede Sonora – músicas e feminismos

A rede que vem sendo construída desde 2015 é composta por diferentes agentes, não sendo fácil definir quais vozes podem ou não falar sobre ela. Assim, assumo um ponto de vista bastante particular, partindo da minha própria experiência com esse coletivo e das minhas interpretações dos processos ocorridos até o tempo presente (maio de 2018), não tendo a intenção de uma narrativa definitiva e, muito menos, única<sup>243</sup>. Além disso, como já mencionado no início do capítulo, não foi realizada uma análise da rede (como realizei em relação às outras iniciativas apresentadas aqui). A inserção da rede neste capítulo se justifica pela temática a que ela se propõe abordar: músicas e feminismos, pela atuação de algumas artistas abordadas aqui na rede e a influência da rede na configuração do debate sobre mulheres na música no Brasil, especialmente no âmbito de São Paulo e acadêmico, dialogando diretamente com o campo abordado neste trabalho.

A Rede Sonora é um grupo formado por pessoas interessadas em feminismos, mulheres, gênero e música. Funciona através de três principais vias de comunicação: um grupo de e-mails<sup>244</sup>, grupo de “What’s app”, reuniões presenciais difundidas por “streaming” semanalmente realizadas na sala do NuSOM (Núcleo de Estudos do Som) da USP, na ECA. Desde julho de 2015 conta com um blog<sup>245</sup> e, desde outubro do mesmo ano, com um site<sup>246</sup>. O grupo de e-mails tem 159 membros e membras<sup>247</sup> e as reuniões têm tido frequência variada, tanto no âmbito presencial como no âmbito virtual. No grupo de e-mails há pessoas de diversas localidades do país e de algumas localidades do mundo. Nas reuniões há um

---

<sup>243</sup> Sou membra da rede desde sua fundação.

<sup>244</sup> A partir da ferramenta “Google Groups” da Google.

<sup>245</sup> <http://www.sonora.me/blog/>

<sup>246</sup> <http://www.sonora.me/>

<sup>247</sup> Até maio de 2018.

protagonismo de participação de pessoas residentes em São Paulo, embora algumas pessoas residentes em outras localidades participem através do “streaming”.

O histórico da rede pode ser reconstituído a partir de meados de 2014 quando Lilian Campesato publicou um post no facebook pedindo referências femininas na música experimental. O post teve grande repercussão entre músicos e musicistas vinculados à música experimental, arte sonora, música na academia, música contemporânea e outros. Em determinado momento, já com uma lista com mais de 200 nomes de mulheres (não só da música experimental) surgiu a necessidade de se fazer alguma ação com aquela lista. Assim, nasceu uma proposta de Lilian Campesato e Natacha Maurer de criação de um grupo de estudos sobre mulheres na música experimental. Elas entraram em contato com diversas pessoas que pudessem ter interesse no assunto e foi acordado a realização de uma reunião com essas pessoas. Essa reunião foi realizada no dia 22 de abril de 2015 na sala do NuSOM em São Paulo e transmitida por “streaming” através do “Hang Out<sup>248</sup>”.

Em um primeiro momento as reuniões eram quinzenais e as pessoas envolvidas com o grupo decidiram que iriam estudar sobre as mulheres na música experimental e isso seria feito através de exposições de trajetórias e sessão de escuta de obras de algumas compositoras. A cada reunião uma pessoa se responsabilizaria pela apresentação de três artistas. Após a escuta da obra e da exposição sobre a artista o grupo debatia assuntos relacionados à temática. Concomitantemente às reuniões, o grupo de e-mails funcionava como espaço para divulgação de materiais que seriam abordados nas reuniões e de trabalhos, apresentações ou coisas que relacionavam mulheres e música. Nesse primeiro momento a temática do feminismo apareceu timidamente em alguns e-mails, mas ainda não era o foco do grupo.

Com a criação do blog nasceu o nome do grupo: “Sonora” e deu-se início, na minha leitura, a uma nova fase da rede. Nesse momento as e os participantes começaram a sentir necessidade de estudar gênero para tentar compreender a identificada menor visibilidade feminina na música. Nesse período foram criadas duas novas atividades da rede, além do grupo de estudos que passou a estudar também feminismos. As atividades criadas foram duas séries: “Vozes”: “espaço que recebe mulheres para apresentarem e falarem sobre seus trabalhos artísticos e criativos” (SONORA)<sup>249</sup> e “Visões”: “espaço que recebe pesquisadorxs de diversas áreas para apresentarem trabalhos que se relacionem com feminismo(s) e

<sup>248</sup> Ferramenta de comunicação virtual do Google com vídeo e voz em tempo real.

<sup>249</sup> <http://www.sonora.me/serie-vozes/>

música(s)” (Idem). Também foi criado o site da rede em que o nome passou a ser: “Sonora – músicas e feminismos” indicando já uma orientação feminista. No site, consta a seguinte descrição:

**Sonora** é palavra do gênero feminino. Surge de uma necessidade de visibilidade e diálogo sobre o trabalho artístico das mulheres. Como rede colaborativa, reúne artistas e pesquisadorxs interessadxs em manifestações feministas no contexto das artes. Propõe a criação e ocupação de espaços, a realização de pesquisas e debates, e está envolvida em atividades musicais de diversas vertentes. Sonora é atravessada por incertezas, indefinições, reticências, aberturas, afetividades, sensibilidades, ruídos.

*Sonora – músicas e feminismos* se constituiu em abril de 2015. Desde então, fazemos reuniões semanais presenciais na cidade de São Paulo com transmissão online e participação virtual de membrxs da rede. Realizamos três atividades regulares: um grupo de estudos com discussões de textos e sessões de escuta; a série vozes, que recebe mulheres artistas para falarem sobre seus próprios trabalhos; e a série visões que recebe pesquisadorxs que atuam nas áreas de gênero e feminismos. Além disso, desenvolvemos projetos especiais, como encontros e simpósios, e promovemos ações de cunho político voltadas a temas específicos. (SONORA)

De meados de 2015 a início de 2018 a rede realizou, além das atividades permanentes (grupo de estudos, “Vozes” e “Visões”), cinco ações. Foram elas:

1. Protesta Fora Temer<sup>250</sup> (2016)
2. “Onde (não) estão as mulheres na música?” Encontro de Abertura das atividades da rede em 2017.<sup>251</sup>
3. Uma homenagem-manifesto sonoro a Mayara Amaral<sup>252</sup> (2017)

<sup>250</sup> Consistiu em um protesto virtual no site da rede em resposta ao golpe ocorrido em 2016. A partir de áudios gravados por membros e membras da rede protestando contra o golpe Arianne Stolfi criou uma plataforma interativa disponível em: <http://www.sonora.me/2016/10/17/protesta-fora-temer/>

<sup>251</sup> Ação realizada como abertura das reuniões da rede no ano de 2017 com foco no público da música da ECA - USP, com intuito de divulgação da rede e convite a novos e novas integrantes. Ver: <http://www.sonora.me/programacao/encontro-aberto-sonora-2017/>

<sup>252</sup> Violonista e pesquisadora sobre obras para violão escritas por mulheres. Mayara Amaral foi brutalmente assassinada em um crime qualificado como feminicídio em 24 de julho de 2017. A homenagem-manifesto consistiu em divulgação de dois textos escritos por duas membras da rede: Camila Durães Zerbinatti, com o texto *Pela memória de Mayara Amaral, pelas vidas das mulheres na música e no mundo: #NenhumaAMenos* e Eliana Monteiro da Silva, reivindicando respeito e seriedade na condução das investigações e que o crime fosse qualificado como feminicídio. O texto de Zerbinatti foi publicado originalmente no *Portal Catarinas*. Os dois textos foram republicados em diversas plataformas virtuais. A outra ação da homenagem manifesto foi realizada durante o Congresso da Anppom de 2017, ocorrido em Campinas. A violonista havia tido comunicação aprovada para ser apresentada no evento. A convite da coordenação da ANPPOM naquele ano, na pessoa do professor Alexandre Zamith, a Rede Sonora ocupou o tempo de apresentação que seria destinado à Mayara Amaral e realizou uma performance sonora-musical, com improvisações de Mariana Carvalho, Flora Holderbaum e Isabel Nogueira, utilizando áudios gravados por Camila Zerbinatti, Carolina Andrade, Eliana Monteiro da Silva, Mariana Carvalho, Tânia Neiva e Valéria Bonafé. O texto escrito por Eliana Monteiro da Silva foi lido por Isis Biazioli.

4. Crianças na ANPPOM<sup>253</sup> (2017)
5. Painei Sonora (CMU-ECA-USP) 2018<sup>254</sup>
6. “Onde (não) estão as mulheres na música?” Encontro de Abertura das atividades da rede em 2018.<sup>255</sup>

No site da rede há oito abas com informações sobre atividades, parecerias, ações e outros. Na aba “ações” dois eventos foram listados, o *Encontra Sonora* o primeiro encontro nacional da rede, ocorrido em novembro de 2016<sup>256</sup>, com programação que incluía debates, oficinas, “espaço aberto”<sup>257</sup> e roda de conversa. O encontro foi realizado em São Paulo. Nesse encontro a rede foi parceira do *Festival Música Estranha*, promovendo um prêmio para mulheres na música experimental.<sup>258</sup> O outro evento listado na aba “ações” do site foi o simpósio temático durante o *13º Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11*, ocorrido em agosto de 2017 em Florianópolis. No site a chamada aparece da seguinte forma:

Sonora convida a todas/os/es para enviarem suas propostas de comunicações para o simpósio temático “**A produção sonora de mulheres: processos, práticas e poéticas em situações de deslocamentos, atravessamentos e interseccionalidades**”, que foi gestado coletivamente por integrantes da rede.

Sob coordenação de Isabel Porto Nogueira (UFRGS) e Laila Rosa (UFBA), o simpósio integrará o evento conjunto **13º Congresso Mundos de Mulheres & Seminário Internacional Fazendo Gênero 11** que acontecerá entre 30 de julho e 4 de agosto de 2017 em Florianópolis, no campus da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). (SONORA)<sup>259</sup>

<sup>253</sup> A rede realizou uma campanha de solicitar o oferecimento de espaços para crianças durante os congressos da Anppom, partindo do entendimento que esse oferecimento é necessário para viabilizar a participação de mães e pais com filhos que de outra forma não poderiam participar dos congressos. A discussão sobre a necessidade de criação de espaços inclusivos teve início ainda em 2015 e foi levada como proposta para o congresso durante a plenária em 2016, sendo aprovada pela comunidade da ANPPOM. O primeiro ano de oferecimento de espaço para crianças no congresso foi 2017. Ver: <http://www.sonora.me/2017/03/16/criancas-na-anppom/>.

<sup>254</sup> Atividade voltada para os e as ingressantes no curso de música da ECA – USP. A partir de uma atividade em que as pessoas foram convidadas a escreverem nomes de pessoas da música percebeu-se a grande dificuldade delas em lembrar nomes de mulheres. Após essa primeira etapa, foram convidadas a escreverem apenas nomes de mulheres da música em pequenos pedaços de papéis coloridos. Estes foram expostos do lado de fora da faculdade formando um grande painel. Ver <http://www.sonora.me/2018/02/27/ata-da-atividade-de-recepcao-de-calourxs-no-depto-de-musica-da-eca-26-2-2018/>

<sup>255</sup> Ação realizada como abertura das reuniões da rede no ano de 2018 com foco no público da música da ECA - USP, com intuito de divulgação da rede e convite a novos e novas integrantes. Ver: <http://www.sonora.me/2018/02/20/reuniao-sonora-2018/>

<sup>256</sup> <http://www.sonora.me/encontra/>

<sup>257</sup> O espaço aberto foi principalmente ocupado com apresentação de pesquisas em curso ou relatos de experiências e performances artísticas.

<sup>258</sup> <http://www.sonora.me/eventos-parceiros/>

<sup>259</sup> <http://www.sonora.me/chamada-para-simposio-tematico/>



Há ainda, no site, uma aba intitulada “acervo” em que são disponibilizados links de iniciativas e de referências bibliográficas que envolvem música, mulheres, gênero e feminismos.

No início de 2018 foi criada mais uma atividade permanente da rede, o “Experimenta” que consiste em: “espaço dedicado ao compartilhamento de práticas diversas através da realização de oficinas ligadas à música, som, tecnologia e áreas afins.” (SONORA)<sup>260</sup> Também em 2018 foi incluído no site uma sub-aba intitulada “equipe” em que as pessoas que se consideram parte da equipe são nomeadas identificando o período de sua participação na rede.

Diversas pessoas tiveram atuações mais ou menos presentes durante o período de existência da rede, com diferentes tipos de participação. Por exemplo, algumas pessoas têm uma participação mais efetiva via a lista de e-mails, propondo e desenvolvendo discussões e debates. Outras têm participação mais propositivas propondo ações concretas para a rede. Outras participam quase que exclusivamente nas reuniões presenciais em São Paulo, tendo atuação marcante na operacionalização da rede e de ações.

Das artistas abordadas no escopo desse trabalho, apenas Fernanda Aoki Navarro não é membra da rede<sup>261</sup>. Em relação às artistas desta tese, a participação de Lilian Campesato, Isabel Nogueira e Natacha Maurer (em um primeiro momento) na rede são de destaque. Após a primeira etapa da rede, que considero ter sido de abril de 2015 ao início do segundo semestre daquele ano (quando a rede começou a pesquisar feminismos e começou a dar visibilidade às pesquisadoras e artistas locais através das séries “Vozes” e “Visões”) Natacha Maurer se afastou do coletivo dando prioridade aos seus projetos ao lado de Renata Roman, como o *Mostra XX* e o *Projeto Dissonantes*. Bella e Leandra Lambert também tiveram atuação mais presente na rede durante o ano de 2015.

Sobre a iniciativa já foram escritas algumas reportagens jornalísticas mencionando algumas atividades da rede e foram realizadas falas em eventos acadêmicos como a fala de Valéria Bonafé no simpósio internacional de sonologia: *Sonologia - Out of Phase*, em novembro de 2016, ou a fala de Lilian Campesato durante o fórum *Wiswos* (Women in sound

<sup>260</sup> <http://www.sonora.me/experimenta/>

<sup>261</sup> Internamente na rede, discutimos o que significa ou não ser membro ou membra. Se essa classificação se refere à participação efetiva nos variados meios (e-mail, reuniões, what's app), refere-se ao sentimento de pertencimento da pessoa em questão ou se se refere à estar no grupo de discussões da Google da rede. No caso, considere “membra” as pessoas que estão no grupo da Google, o que significa que têm acesso à todos os e-mails postados pela e na rede.

Women on sound: Educating girls in sound) ocorrido em abril de 2016 na Universidade de Lancaster, na Inglaterra. Além disso, a rede vem sendo mencionada em artigos acadêmicos que tratam do campo da música e gênero no país, como o artigo *A Emergência do Campo de Música e Gênero: reflexões iniciais* (ZERBINATTI, NOGUEIRA e PEDRO, 2018) e *Desviantes, disonantes y redes de resistencia: la creación sonora experimental de mujeres y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil* (NOGUEIRA e NEIVA, 2018). Em texto reflexivo e poético publicado na revista *Linda*, Flora Holderbaum e Isabel Nogueira expõem reflexões elaboradas a partir do diálogo promovido pelo encontro originado na rede e sugerem a potência de uma rede dedicada a questionar o “conceito de gênero”, afirmando que sem esse questionamento “nenhuma outra problematização se desenvolve com coerência entre discurso e prática, porque esta é uma das mais arraigadas e naturalizadas na sociedade” (HOLDERBAUM e NOGUEIRA, 2016)<sup>262</sup> A rede também consta como link em site da *WISWOS (Women in Sound Women on Sound)*<sup>263</sup>, iniciativa de realização de intervenções pedagógicas voltadas principalmente para intersecção entre música e tecnologia direcionadas à meninas e mulheres com intuito declarado de minimizar a menor presença feminina nesses campos. *WISWOS* é uma iniciativa que surgiu na Universidade de Lancaster e mantém vínculo com outras iniciativas voltadas às mulheres na música numa rede composta por países como Estados Unidos, Canadá, países da América Latina e Europa. A rede Sonora se tornou parceira da iniciativa através das atuações pontuais de Lilian Campesato e de Isabel Nogueira.

É inegável a importância da Rede Sonora especialmente no âmbito acadêmico da música no país, tendo sido uma das responsáveis pela inclusão de debates importantes em eventos nacionais acadêmicos da música, como a ANPPOM, que em 2018 será realizada em formato de simpósios temáticos e terá pela primeira vez em sua história uma ação temática em gênero, coordenado por Isabel Nogueira, Haruê Tanaka e Laila Rosa. Apesar do simpósio não ter sido proposto pela rede, considero que especialmente a campanha de inclusão de espaços para crianças nos congressos e a homenagem manifesto à Mayara Amaral trouxeram para a comunidade frequentadora do congresso a temática de gênero na música como sendo necessária, possibilitando abertura para a aprovação de realização de um simpósio temático na área.

---

<sup>262</sup> Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2016/02/conversa-son-ora-entre-flora-holderbaum-e-isabel-nogueira/>

<sup>263</sup> Ver: <http://www.wiswos.com/about.phpl>.

Da mesma forma, segundo Mariana Carvalho (membra da rede) em depoimento em matéria sobre a ação da Sonora na USP, a rede vem influenciando positivamente professores e professoras do curso de música da ECA, e exemplifica dizendo que em 2017, pela primeira vez na história do curso de pós-graduação, foi utilizada como peça a ser analisada na prova de ingresso do curso, uma obra de uma mulher. Em suas palavras:

Ano passado foi a primeira vez que teve uma peça de uma compositora na prova de ingresso na pós-graduação do CMU. Isso mostra que é possível chegar lá, ser compositora, instrumentista, ganhar salários iguais, ter seu trabalho reconhecido, enfim, existir e ser escutada como artista. (CARVALHO em COELHO, 2018)<sup>264</sup>

### **3.7. A representatividade feminina e a atuação das mulheres em algumas iniciativas da música experimental**

Como visto, a partir dos anos de 2010, no Brasil, foi crescente o interesse nos estudos de gênero e sobre mulheres no campo da música acadêmica. Esse interesse foi demonstrado por Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018) nas pesquisas e publicações envolvendo o tema, nos grupos de pesquisa vinculados às universidades, nos coletivos com temática sobre mulheres e música e outros. Em 2014, como reflexo desse “despertar feminista” na música, além da provocação realizada por Lilian Campesato em sua página de *facebook* que gerou a movimentação responsável pela criação da Rede Sonora, outra tentativa de iniciativa de criação de um grupo de estudos e militante, com pessoas de diversas localidades havia aparecido antes da criação da rede. Este foi liderado por Camila Durães Zerbinatti com o intuito primeiro de proposição de grupo de trabalho de gênero e música nos Congressos da Anppom. A menção a essa tentativa é importante porque ela nos faz lembrar de como a questão das mulheres na música dentro do âmbito acadêmico começou a ganhar importância a partir desse momento, sendo a criação da Rede Sonora, a tentativa de criação desse outro grupo, o aumento de pesquisas em música e gênero e/ou mulheres, reflexos diretos desse despertar, e também disparadores para o desenvolvimento de outras iniciativas.

No caso específico da cena experimental vemos como esse despertar também surge a partir desse período, influenciando positivamente as iniciativas já existentes e estabelecidas, como ENCUN e Ibrasotope, por exemplo, e possibilitando a criação de iniciativas que em sua origem se preocupam com representatividade, visibilidade feminina e empoderamento, como o FIME, a Mostra XX, o Dissonantes e a Rede Sonora.

<sup>264</sup> Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/noticias/rede-sonora-do-cmu-d-visibilidade-ao-trabalho-de-mulheres-artistas>

Para refrescar a memória, cabe pontuar algumas questões importantes sobre essas iniciativas. Como apontado durante o capítulo, vimos que o *ENCUN* se configurou ao longo de 13 anos (de 2003 a 2016) como uma iniciativa amigável às práticas experimentais em música, buscando romper com modelos hegemônicos e tradicionais. A ruptura parte da concepção de que esses modelos hegemônicos não representam a produção real da música contemporânea e restringem essa produção a linguagens específicas, valores de hierarquização da relação, por exemplo, entre compositor/a e intérprete, e práticas excludentes. Também é importante frisar que foi um movimento criado por homens os quais, em sua maioria, tinha formação em composição musical na academia. Além de ter sido criado por homens compositores o evento ainda se caracteriza como majoritariamente masculino, como pudemos verificar na “tabela 2”, por exemplo.

Vimos que ao longo de sua existência não houve uma grande alteração em relação à porcentagem de mulheres participantes, contudo houve uma mudança de perfil da atuação das mesmas. Nos primeiros anos a atuação feminina se concentrava quase que exclusivamente nas práticas interpretativas e, nos últimos anos, desde 2012, elas passaram a atuar mais como compositoras-performers (tabela 7 e gráfico 11). No caso das mulheres compositoras que participaram nos primeiros anos, cabe lembrar a atuação de destaque, por exemplo de Fernanda Aoki Navarro e de Fátima Carneiro, em 2003, durante o primeiro *ENCUN*. Ainda, a mudança de perfil da atuação feminina no encontro é acompanhada pela apropriação tecnológica por elas – nos primeiros anos as músicas das mulheres eram majoritariamente escritas e para instrumentos musicais acústicos e nos últimos anos (a partir de 2014) utilizavam, em sua grande maioria, suporte tecnológico digital e/ou eletrônico (tabela 8 e gráfico 12).

No caso do Ibrasotope, que assim como *ENCUN* é uma iniciativa criada por homens compositores (com formação acadêmica em composição musical) e é frequentado e ocupado majoritariamente por homens (tabela 11), a vinculação com a música experimental é proposital (e não consequência, como no caso do *ENCUN*, por exemplo). O núcleo é criado com o intuito de promoção da música experimental na cidade de São Paulo e procura fazer isso através da criação de um espaço físico intimista e não formal (se contrapondo, por exemplo, aos teatros e salas de concerto tradicionais). Através dessa postura os fundadores acreditavam construir uma cena mais amigável e descontraída. Com relação a isso faz-se necessário colocar (como veremos nos depoimentos das artistas abordadas no próximo capítulo, mas também nos depoimentos de Natacha Maurer e de Renata Roman abordados

neste) que as mulheres da cena, com muita frequência, reclamam de que nos espaços da música experimental (Ibrasotope incluso) elas não se sentem à vontade. O Ibrasotope, apesar de ter sido criado por homens compositores com formação acadêmica em música (assim como o ENCUN) e ser frequentado por pessoas que em sua maioria tiveram ou tem vínculos acadêmicos, tem funcionado distante dessa instituição, inclusive com um discurso que nega qualquer vinculação. Com isso, o núcleo começou a se aproximar (a partir de 2013) de outras cenas existentes na cidade, como a do circuito de improvisação, por exemplo.

O discurso bastante recorrente de autonomia da cena em relação a academia, especialmente nos espaços com algum vínculo com IBRASOTOPE, que foram a maioria das iniciativas analisadas nesta tese, pode ser questionado. Como vimos, apesar do Ibrasotope, do FIME, da Mostra XX e do Dissonantes não estarem diretamente ligados a alguma instituição acadêmica, e, portanto, não contarem com apoio institucional, estrutural, financeiro ou outros, a comunidade dessas iniciativas é em sua maioria proveniente de cursos acadêmicos, muitas vezes na música, estabelecendo um perfil dos atores e das atrizes dessa cena. Esse perfil em um contexto ampliado de Brasil (considerando outras iniciativas da música, que também são lidas como experimentais, ou marginais, por exemplo) pode ser considerado um perfil de elite e hegemônico, sendo majoritariamente branco, masculino e concentrado nas regiões mais favorecidas brasileiras – sudeste e sul.<sup>265</sup>

Com relação à participação feminina, verificou-se um pequeno aumento a partir de 2015 (tabela 12 e gráfico 13). Também verificamos que muitas mulheres que participaram do Ibrasotope enquanto artistas, provém de outras áreas que não a música. Essas mulheres atuaram no Ibrasotope tanto em suas respectivas áreas apresentando trabalhos de dança, vídeo arte, exposições e instalações, como foi o caso de Juliana França (dança), Mariana Rizzo (vídeo), Jéssica Rosen (artes visuais) e outras, como também apresentaram trabalhos musicais como é o caso de Jéssica Rosen (já citada), Natacha Maurer (letras), Renata Roman (artes cênicas) e outras. Sobre a formação das pessoas que atuam no campo da música experimental seria necessário realizar um estudo mais aprofundado também sobre a formação dos homens desse campo. A partir de uma comparação poderíamos fazer algumas suposições. No caso desta pesquisa, a constatação de que muitas mulheres que atuam na cena terem formações em outras áreas que não a música pode nos sugerir que por um lado os cursos de música são

---

<sup>265</sup> Escolhemos neste trabalho abordar iniciativas paulistanas, com exceção do ENCUN que é itinerante e da Rede Sonora que é nacional – embora haja um protagonismo paulistano estabelecido pela própria dinâmica de funcionamento da rede, com as reuniões presenciais na USP.

majoritariamente masculinos<sup>266</sup> e de que na música experimental (mais aberta ao não normatizado) há mais possibilidades para pessoas sem formação musical atuarem e, assim, muitas mulheres sem formação musical atuam nesse campo.

ENCUN e Ibrasotope são duas iniciativas que foram se constituindo no contexto paulistano e também brasileiro como importantes espaços de produção, divulgação e circulação de música experimental. Essas duas iniciativas estão vinculadas uma a outra especialmente porque são ambas fruto de um mesmo movimento: o dos compositores da UNICAMP em 2002 e, portanto, compartilham de algumas características muito parecidas, como a vinculação das pessoas ao curso de composição musical acadêmica, por exemplo. Ambas as iniciativas se propõem abertas à formatos e propostas e ao mesmo tempo são ambas protagonizadas por homens. A partir de 2013/2014 ambas iniciativas começam a sentir alguns efeitos que na minha avaliação são consequência de movimentações dispersas feministas na música.

Em um primeiro momento essas movimentações são expressas na percepção do campo como majoritariamente masculino e machista e do incômodo causado por isso. No mundo da música experimental esse machismo é vivenciado nos espaços protagonizados pelos homens, na falta do devido crédito aos trabalhos realizados pelas mulheres, ao julgamento marcado pela dúvida na capacidade feminina, no assédio, na invisibilização dos trabalhos das mulheres. As mulheres da cena começam a construir uma consciência da “dominação masculina” do campo, do patriarcado que não é restrito ao mundo da música, mas também se manifesta neste. Essa consciência vai sendo formada aos poucos. Por um lado, o próprio momento histórico de retorno de pautas feministas em diversos campos e diversas áreas no Brasil e no mundo contribui para a “tomada de consciência” das mulheres da música experimental. Por outro, as mulheres que percebiam individualmente o protagonismo masculino começam também a perceber que o incômodo não era um fenômeno individual e que, ao contrário, era compartilhado por muitas mulheres frequentadoras da cena<sup>267</sup>.

---

<sup>266</sup> Em pesquisa inicial sobre igualdade de gênero no Instituto de Artes da UFRGS realizado em parceria com a ONU mulheres na campanha *He for She* durante o mês de novembro de 2017, Isabel Nogueira divulgou dados que comprovam a predominância masculina no curso de música da instituição. Ainda, constatou que em algumas áreas a diferença entre a quantidade de homens e de mulheres é maior, como no caso da composição musical e da música popular por exemplo.

<sup>267</sup> No capítulo IV desta tese em que abordo as trajetórias e obras de algumas artistas da cena é possível constatar a recorrência do discurso em relação ao incômodo causado pela predominância masculina na cena, na forma de assédio, de descrédito, de julgamento e outros.

A partir daí, na minha interpretação, inicia-se o segundo momento (por volta de 2014 e 2015), caracterizado pela organização de parcerias femininas e grupos de mulheres na música experimental. Nasce em 2015, por exemplo, a Rede Sonora, que mesmo não sendo exclusivamente feminina, se propõe a refletir sobre machismo na música, estratégias de enfrentamento e outros. Nasce a parceria entre Renata Roman e Natacha Maurer tanto artisticamente quanto como produtoras com o Projeto Dissonantes, cujo objetivo declarado é dar visibilidade aos trabalhos de mulheres da música experimental. Nasce o coletivo Meteoro do qual participa Bella, composto somente por mulheres para fazerem música<sup>268</sup>. Nasce a Mostra XX. Nascem parcerias artísticas femininas como a de Isabel Nogueira e Leandra Lambert.

As consequências da tomada de consciência e da organização das mulheres da cena começam a aparecer também nesse período através de diversas iniciativas. Alguns dos termômetros que indicam transformações no campo são, por exemplo, a possibilidade de uma curadoria inclusiva e afirmativa no FIME, são os índices apresentados nos gráficos e tabelas do Ibrasotope e do ENCUN nos últimos anos. São os discursos de mulheres que afirmam que algo está se transformando e que nós estamos ocupando mais esse espaço, como o de Marcela Lucatelli ao comentar a atuação das mulheres no projeto Dissonantes. São os depoimentos de mulheres da cena assumindo o protagonismo nesse processo de transformação da mesma.

Assim, é possível verificar algumas transformações positivas. Com relação, por exemplo, à curadoria do FIME que se pretende inclusiva e afirmativa em relação à representatividade feminina, vimos que existem algumas questões importantes sobre o conceito de “representatividade”. O FIME é um produto da história do Ibrasotope e nasce com a intenção de formalizar o lugar do Ibrasotope como central na cena da música experimental no Brasil, com visibilidade e influência internacional. No FIME, desde a primeira edição (mas mais explicitamente a partir da segunda) há a intenção de garantia de representatividade feminina e latino-americana, assumindo uma posição política. Contudo ao analisarmos a quantidade de homens e mulheres artistas nos três anos de festival verificou-se ainda a predominância masculina (tabela 27 e gráfico 14). Vimos que a curadoria afirmativa foi mais em relação à presença feminina em grupos do que à quantidade de homens e mulheres e isso, inclusive realizado com dificuldade pela grande discrepância na quantidade de submissão de propostas de grupos exclusivamente masculinos em relação à grupos com mulheres, como

---

<sup>268</sup> Falo mais profundamente sobre o coletivo Meteoro no próximo capítulo. Item 4.2.5.

comenta Fernanda Aoki Navarro em relação à curadoria do FIME II e também Lilian Campesato em relação ao FIME I. Significa dizer que, pela própria característica do campo em ser majoritariamente masculino (e, portanto, havendo menos mulheres compondo e submetendo propostas para participarem do festival) garantir a existência de quase 50% de apresentações com mulheres, já resultaria em garantir a representatividade feminina.

Contudo, pensando, por exemplo, em depoimentos de mulheres da cena em que elas afirmam se sentirem incomodadas e oprimidas por serem frequentemente as únicas mulheres em um ambiente masculino, considerar que haver apenas uma mulher em um grupo de homens garante a representatividade, a meu ver, parece um equívoco. Em outras palavras: não basta ter uma mulher em um grupo para a representatividade ser garantida. É claro que essa iniciativa já demonstra um diferencial com relação às outras iniciativas, mas ser uma mulher no meio de vários homens não lhes garante espaço político. Dessa forma, podemos pensar que se por um lado é positivo ver mais mulheres no palco, precisamos pensar em estratégias para garantir grupos mistos com mais de uma mulher e que estas mulheres representem (no nosso caso específico da música) a luta pela desconstrução dos modelos hegemônicos que reproduzem ideologias opressoras e exploratórias.

Nesse sentido as mulheres no palco devem representar o enfrentamento àquilo que nos vem silenciando e restringindo nossa atuação na música. Não basta ser mulher. Não basta ter apenas uma mulher. Precisamos, portanto, rever a falta de outras categorias de mulheres nesse campo. Que elas estejam realmente ocupando o espaço de forma equivalente aos homens. Só assim terão força política em sua voz enquanto classe. Ser uma mulher entre muitos homens, pode, para muitas mulheres não parecer algo opressor, mas o que temos visto nos depoimentos é que essa situação é vivida pela opressão. Nessa situação as mulheres se queixam de serem testadas, não serem ouvidas, sofrerem assédios e outros. Provavelmente em um grupo artístico pequeno (como é a maioria dos casos das apresentações artísticas) essa situação talvez seja minimizada (se comparada, por exemplo a uma sala de aula), no entanto ela é reproduzida, mesmo que em menor escala. Exemplo disso é o depoimento de Bella abordado no quarto capítulo (item 4.2.5).

Através do FIME, contudo, – com a intenção de garantir maior representatividade feminina foi possível perceber de fato a menor participação das mulheres nesse campo. Apesar de ainda haver questões a serem discutidas com relação ao conceito de representatividade em relação à curadoria do FIME, o festival já conseguiu apresentar



resultados mais animadores com relação a isso, havendo uma curva decrescente da diferença entre a participação feminina e masculina ao longo dos três anos de festival (tabelas 27 e 28 e gráficos 14 e 15).

Ainda, com o exemplo do FIME comparado ao ENCUN e ao Ibrasotope, podemos concluir que o campo da música experimental brasileira não irá espontaneamente se ocupar em garantir equidade e paridade representativa para as mulheres. Isso só ocorre a partir de iniciativas afirmativas, como a curadoria do FIME, por exemplo, a qual, como argumentamos, ainda precisaria rever seu conceito de representatividade para alcançar seu objetivo de garantir maior representatividade real das mulheres no festival.

É nesse contexto que a Mostra XX, o Projeto Dissonantes e a Rede Sonora se colocam como tão importantes e necessários. No caso da Mostra XX e do Projeto Dissonantes vimos que são iniciativas bastante diferentes entre si, mas compartilham de algumas similaridades, tais como a busca pela criação e oferecimento de ambientes amigáveis em que as mulheres possam se sentir a vontade tanto enquanto artistas como enquanto público, a possibilidade de empoderamento através do fazer musical em espaço seguro emocionalmente, a consciência feminista (a partir da percepção do machismo no campo e da organização entre mulheres como formas de enfrentamento e proposição). Apesar das similaridades as iniciativas têm também algumas diferenças importantes entre elas. A Mostra XX é anual e o Projeto Dissonantes tinha a pretensão de ser mensal mas tem tido periodicidade variada. A Mostra XX apesar de ter ocorrido no Brasil em 2015, é um evento vinculado essencialmente à cena desenvolvida na UCSD e tem Fernanda Aoki Navarro como elo entre Brasil e EUA. Contudo as versões americanas foram muito diferentes da versão brasileira. Se naquele país sobressai uma produção caracterizada pela figura da compositora, aqui, ao contrário, sobressaiu a produção de artistas compositoras/performers, as quais, em diversos casos, improvisaram. O evento brasileiro, nesse sentido se aproximou mais do perfil do Projeto Dissonantes do que do perfil da Mostra XX em suas outras edições nos Estados Unidos.

Talvez essa grande diferença seja marcada porque nos Estados Unidos a Mostra XX está diretamente ligada à produção acadêmica e as compositoras que se envolvem com o evento naquele país, são, em sua maioria, alunas de composição musical da UCSD. No Brasil, as artistas que participaram da Mostra XX, bem como muitas das que participaram do Projeto Dissonantes, apesar de terem, em sua maioria, formação acadêmica, são formadas em outras

áreas que não a música, e, muito menos em composição musical. Aqui, as artistas que vem se envolvendo com música experimental podem e têm muitas vezes formação em música, mas essa vinculação não é direta.

Considero que o fator provavelmente mais importante tanto da Mostra XX como do Projeto Dissonantes, seja a auto-organização das mulheres. Porque ao mesmo tempo que ela indica que houve processo de conscientização por parte delas, é na auto-organização que essas mulheres se empoderam e começam a transformar o meio, dando já tímidos avanços em outras iniciativas que não necessariamente são voltadas para as mulheres, como o ENCUN, o Ibrasotope e o FIME, por exemplo. Cabe recorrer novamente a Mirla Cisne (2014, p.256) que afirma no contexto dos movimentos feministas do AMB, MMM e MMC<sup>269</sup>:

É no processo da auto-organização das mulheres que essas consciências são consubstanciadas, pois, é onde a autoestima de cada uma é fortalecida ao passo que desnaturalizam a ideologia de uma suposta natureza feminina submissa.

Ainda, é importante lembrar da apropriação da tecnologia pelas mulheres, tão presente no Projeto Dissonantes. Essa apropriação talvez se dê por uma espécie de imposição do campo da música experimental. Mas se antes isso podia ser encarado como fator de desvantagem, parece que agora a tecnologia vem se estabelecendo para as mulheres como fator de empoderamento, como veremos nas obras analisadas no próximo capítulo.

Com relação à Rede Sonora mesmo não se caracterizando como uma iniciativa só de mulheres, ela vem desempenhando papel muito importante de visibilizar o problema do machismo na música especialmente no âmbito acadêmico. Através da rede o debate de gênero e música e de machismo no mundo da música (especialmente acadêmica) tem circulado em diferentes espaços de formação musical, sendo que na USP, no curso de música da ECA, tem tido repercussão direta como pontuou Mariana Carvalho sobre a prova de ingresso para a pós-graduação. Ainda, através da rede foi encaminhada uma pauta histórica da luta das mulheres que é o oferecimento de creche e espaço para crianças para viabilização da participação de mães, pais e/ou responsáveis em congressos acadêmicos de música. A ação foi voltada para os Congressos da Anppom, mas pode ser direcionada para outros eventos da música como modelo a ser seguido. Também, através da homenagem feita à Mayara Amaral em nome da Rede Sonora, foi levado o debate para a comunidade acadêmica musical sobre feminicídio em uma fala e uma performance impactantes. O campo tradicional da música que, como vimos no

---

<sup>269</sup> Articulação das Mulheres Brasileiras (AMB), Marcha Mundial das Mulheres (MMM) e Movimento das Mulheres Camponesas (MMC)

segundo capítulo, tende a se esquivar de questões sociais para se concentrar em uma produção musical supostamente pura e universal vem sendo questionado e pressionado e a Rede Sonora, tem desempenhado papel importante nesse sentido – não sozinha e nem isolada. Assim, a Rede Sonora tem buscado e em certa medida, conseguido, dar visibilidade no mundo da música acadêmica, a pautas históricas para emancipação feminina e isso é um marco importante porque, como vimos, o campo da música de tradição conservatorial (que circula no meio acadêmico) é representante da classe dominante e de valores e práticas hegemônicos e, portanto, resiste a esses questionamentos de diversas formas. Ter uma iniciativa que tem conseguido visibilizar esses debates é uma conquista.

Ainda, outro aspecto importante para compreensão de como esse campo funciona são as trajetórias e as obras das atrizes dessa cena. Com relação às seis artistas abordadas neste trabalho, verificou-se que todas têm inserção nas instituições analisadas aqui. No caso da *Mostra XX*, apenas três das seis artistas abordadas participaram. Foram elas Bella, Fernanda Aoki Navarro e Natacha Maurer. Em relação às outras iniciativas, Leandra Lambert não se apresentou no Ibrasotope, Fernanda Aoki Navarro e Lilian Campesato não se apresentaram no *Dissonantes*. Em relação à *Rede Sonora: músicas e feminismos*, apenas Fernanda Aoki Navarro e Natacha Maurer não são membras<sup>270</sup> da rede. Como integrante da equipe, consta apenas o nome de Lilian Campesato entre as artistas abordadas neste trabalho, como é possível visualizar na tabela abaixo:

Artistas	ENCUN	IBRASOTOPE	FIME	MOSTRA XX	DISSONANTES	REDE SONORA	
						lista de e-mails	equipe
Bella	2	4	2	1	3	Sim	Não
Fernanda Aoki Navarro	3	5	1	4	0	Não	Não
Isabel Nogueira	2	2	1	0	1	Sim	Não
Leandra Lambert	1	0	1	0	2	Sim	Não
Lilian Campesato	3	8	1	0	0	Sim	Sim

<sup>270</sup> Estou considerando Membro a pessoa que tem seu e-mail listado no grupo de e-mails da rede. Não significa que a pessoa tenha necessariamente participação efetiva na rede, mas que, ao menos recebe os e-mails do grupo.

Natacha Maurer	1	15	1	1	4	Não	Não
-------------------	---	----	---	---	---	-----	-----

*Tabela 33. Participação e incidência de participação das seis artistas nas seis instituições analisadas.*

No próximo capítulo são abordadas seis artistas e analisadas quatro obras.

## Capítulo IV

### Quem são elas, quem somos nós. Mulheres na música experimental brasileira

“A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento.”  
(DAVIS, 2017, p.166)

Neste capítulo apresento algumas mulheres do campo da música experimental brasileira apontando similaridades e divergências em relação a suas entradas nessa cena. Apresento também características de suas produções artísticas.

A partir do conceito de campo de Pierre Bourdieu (Cap. II) foi possível fazer um primeiro mapeamento considerando algumas iniciativas da cena. Se, como foi possível observar, esse campo é tão masculinizado (sendo conformado em um sistema patriarcal consolidado por inúmeros motivos) cabe conhecer algumas mulheres que, a despeito do “curso natural das coisas”, se inseriram nele. Para tanto, abordo as trajetórias e alguns trabalhos das artistas Bella, Fernanda Aoki Navarro, Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Lilian Campesato e Natacha Maurer, indicando alguns pontos importantes para entender suas trajetórias e obras e os desenvolvo a partir dos exemplos musicais delas. Em relação a Isabel Nogueira e Leandra Lambert analiso uma peça criada em conjunto pelas duas artistas. De Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro e Bella analiso uma peça solo de cada. E, no caso de Natacha Maurer abordo os materiais e a maneira como a artista os utiliza em suas improvisações, sem me ater a uma improvisação específica.

Mais do que evocar celebridades ou mulheres excepcionais, essa abordagem possibilita a evidência da constituição de uma rede, em que as individualidades só são possíveis porque existe um corpo, um grupo que cresce e abre caminhos tanto para o individual como para o coletivo, como coloca Mirian Lang ao falar das correntes alternativas ao *desenvolvimento* que surgem na América Latina<sup>271</sup>:

---

<sup>271</sup> Importante destacar que mesmo admirando individual e pessoalmente as mulheres abordadas nesta pesquisa (e isso de fato ocorre), este não é um trabalho sobre mulheres excepcionais nem tampouco significa diminuição de suas conquistas pessoais, que são fruto de trabalho árduo, privações e enfrentamentos. Penso que as mulheres aqui analisadas fazem o que fazem por suas lutas pessoais e porque o contexto de rede de mulheres lhes favoreceu, da mesma forma que ocorre comigo em relação a esta tese.

Todas essas correntes compartilham alguns princípios: a colaboração em vez da concorrência que o capitalismo promove; a valorização da convivenciabilidade; a importância da autonomia, da autogestão e dos processos construídos localmente a partir de baixo; o respeito à diversidade e o valor central da deliberação; a democratização da economia e da tecnologia; a transformação da propriedade privada em propriedade social (que não é o mesmo que propriedade estatal) ou em comuns; a soberania alimentar; a solidariedade e a reciprocidade. (LANG, 2016, p. 34.).

Vale ressaltar igualmente que trabalho, em certa medida, no campo da História Oral e da História do Tempo Presente<sup>272</sup>. Minha abordagem de cada compositora/artista é marcada pela história em comum, vivenciada de forma particular em cada caso. Falo na tentativa de construir sentidos a partir das trajetórias dessas mulheres, buscando entender os processos da memória e minhas interpretações, embasadas principalmente no feminismo marxista, o qual dispõe que as relações sociais de sexo e raça não são autônomas e funcionam dentro de uma situação concreta a qual é produzida e determinada pelo capitalismo. Nessa perspectiva, o feminismo materialista postula que, mesmo considerando a existência do patriarcado em outros sistemas políticos, o sistema capitalista não só se beneficia das relações de exploração e apropriação próprias do patriarcado, mas se configura como uma *unidade* em relação a ele (ARRUZZA, 2015)<sup>273</sup>.

Nesse sentido, vale a pena lembrar algumas premissas que envolvem a pesquisa com pessoas, através da convivência e de entrevistas mais ou menos formais (no caso do presente trabalho) e como se dá a investigação do tempo presente.

#### 4.1 Questões sobre História Oral e História do Tempo Presente

Como o próprio termo sugere, a História do Tempo Presente<sup>274</sup> se debruça sobre a história contemporânea, e, embora haja um debate sobre os marcos dessa contemporaneidade (FERREIRA, 2000, p.9) e a validade dos métodos de investigação, ela vem se firmando ao longo do século XX como uma possibilidade dentro do campo da história. Por se localizar no “tempo presente” essa história em particular se valerá, em grande medida, de depoimentos de pessoas vivas contemporâneas à pesquisadora ou ao pesquisador, utilizando diversas ferramentas próprias da história oral, como a entrevista, análise de documentação primária e

<sup>272</sup> A pesquisa foi realizada sob a égide do pensamento feminista marxista e da teoria de campo e *habitus* de Pierre Bourdieu, através principalmente de entrevistas e análise documental. Contudo, creio que boa parte do trabalho se insere no campo da história oral e da história do tempo presente (complementares entre si), uma vez que intento pensar o campo da música experimental brasileira atual (ou possibilidades dele) a partir de experiências de mulheres criadoras de música e de instituições consagradoras. Desse modo, fez-se necessária a abordagem, mesmo que breve, das principais implicações e aplicações tanto da História Oral como da História do Tempo Presente e do debate atual sobre esses dois campos.

<sup>273</sup> Ver capítulo I, item 1.5.

<sup>274</sup> Termo cunhado por François Bédarida que fundou em 1978 o Instituto de História do Tempo Presente, na França (FERREIRA, 2000, p.9.).

outros (FERREIRA, 2000, p. 11.). No caso dessa pesquisa, a trajetória – história de vida terá um papel importante na construção de um argumento sobre a atuação das mulheres abordadas no campo da música experimental brasileira.

Ainda, é importante ressaltar como o resgate de histórias de mulheres sob a égide de uma perspectiva marxista se associa às práticas da história oral e às temáticas da contemporaneidade, uma vez que estiveram ausentes (ou quase ausentes) das produções historiográficas do passado, tendo poucos vestígios de seus feitos numa história não muito distante. Para conhecer e escrever sobre mulheres é necessário, literalmente, ouvi-las. É claro que é possível fazer uma história das mulheres da antiguidade, mesmo com a impossibilidade de ouvir os testemunhos diretos, contudo, inclusive por toda a facilidade de poder contar com o testemunho vivo e presencial e, ainda, dentro de uma realidade em que as mulheres já ocupam espaços públicos antes reservados só para os homens, gozando de certo reconhecimento, a história do tempo presente torna-se um foco central dessas pesquisas.

Falar sobre o trabalho e a trajetória de outra pessoa ou outras pessoas é sempre um desafio e um problema. A biografia (história de vida ou trajetória) vista como possibilidade de narrativa histórica, pretendendo uma cronologia racional e coerente como fonte de compreensão e explicação da história (sempre de modo parcial) é impossível para alguns historiadores e sociólogos, como Pierre Bourdieu (2006), por exemplo. O sociólogo francês é taxativo ao afirmar a impossibilidade da história de vida como uma categoria de estudos historiográficos:

A análise crítica dos processos sociais mal analisados e mal dominados que atuam, sem o conhecimento do pesquisador e com sua cumplicidade, na construção dessa espécie de artefato socialmente irrepreensível que é a “história de vida” e, em particular, no privilégio concedido à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam não é em si mesma um fim. Ela conduz à construção da noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquele de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (Bourdieu, 2006, 189-190.).

Para Bourdieu a história de vida em si não faz sentido, ainda mais quando deslocada da análise do campo no qual a sujeita ou o sujeito está inserida ou inserido, porque esta ou este são marcados pelo lugar, pelo tempo, pela classe, pela raça, gênero, sexualidade e tudo o

que constitui o contexto. Contudo, uma análise profunda do campo, para o autor, também não seria suficiente para a constituição da *história de vida* como uma categoria válida do campo da história, pelo simples fato de que esta é um gênero pautado na *crença* da vida como *totalidade e unidade* (BOURDIEU, 2006, p. 185), tornando-se, na realidade, uma ficção. Em *Usos da Biografia*, Giovanni Levi (2006) considera que “a maioria das questões metodológicas da historiografia contemporânea diz respeito à biografia” (LEVI, 2006, p. 168), apontando as abordagens, os limites e as possibilidades dessa categoria nos estudos historiográficos, baseado na questão: “pode-se escrever a vida de um indivíduo?” (LEVI, 2006, p.169). O autor compartilha da noção de Bourdieu sobre a necessidade de reconstrução do contexto no qual a ou o *agente* (indivíduo ou indivíduo ou grupo) está inserida ou inserido e reitera o problema da *biografia* ao considerar a ideia de *individualidade* (pensando, por exemplo, nos novos paradigmas das ciências e da produção de conhecimento a partir do século XX.).

A nova dimensão que a pessoa assume com sua individualidade não foi, portanto, a única responsável pelas perspectivas recentes quanto a possibilidade ou impossibilidade da biografia. De modo sintomático, a própria complexidade da identidade, sua formação progressiva e não-linear e suas contradições se tornaram os protagonistas dos problemas biográficos com que se deparam os historiadores. A biografia continua a desenvolver-se, mas de forma cada vez mais controversa e problemática, relegando ao segundo Plano aspectos ambíguos e irresolutos que me parecem constituir hoje um dos principais focos de confronto na paisagem historiográfica.” (LEVI, 2006, p. 173.).

A ideia de subjetividade trazida por Bourdieu, de certa forma *ficcional* em relação à *história de vida*, não deve ser confundida com a percepção da interferência (consciente ou não) da pesquisadora e do pesquisador no resultado do conhecimento que produz. A própria concepção de *habitus* (Cap. II), desenvolvida pelo sociólogo, questiona a legitimidade ou a ideia de verdade embutida nos processos de produção de conhecimento consagrados por instituições como escola, estado, família, igreja e outros. A ideia de *ficção*, nesse caso, associa-se à noção de linearidade, unicidade, coerência e sentido que supostamente haveria ao longo da vida de uma pessoa, permitindo a constituição de uma narrativa histórica.

O conhecimento não é neutro. O conhecimento é produto de disputa por poder, disputa de relações hierárquicas entre dominadores e dominados – como as noções de *habitus* e *campo* desenvolvidas por Pierre Bourdieu sugerem e entre classes como postula a teoria marxista. Ao longo do século XX, a produção do conhecimento positivista de tradição iluminista, especialmente nas áreas de humanidades, começou a ser questionada e, como



vimos no primeiro capítulo, esse questionamento foi tanto causa para o desenvolvimento de diversos movimentos questionadores e propositores – como os movimentos feministas, o surgimento da *École des Annales* e tantos outros – como foi possível sua constituição a partir desses próprios movimentos, configurando uma situação cíclica entre demanda-causa-consequência.

A crítica de Bourdieu às novas tendências da produção em história, nominalmente, a trajetória de vida, corrobora uma visão disseminada de uma possível incompatibilidade ou oposição entre o pensamento mais ligado ao estruturalismo e ao marxismo e o desenvolvimento da história oral enquanto campo de investigação da história. É possível verificar isso, por exemplo, no discurso do historiador brasileiro Antônio Torres Montenegro em entrevista concedida a Erinaldo Vicente Cavalcanti e Fagno da Silva Soares (2016). Nesta, o professor aborda o desenvolvimento da área no Brasil e sugere que a História Oral só terá espaço para se desenvolver depois do fim do regime militar e de restabelecido um clima de liberdade acadêmica e intelectual, no ano de 1992. Para Montenegro, até esse período, a produção acadêmica intelectual em História ou Sociologia estava comprometida com linhas marxistas de pensamento e isso representava uma barreira para o desenvolvimento de outras abordagens em História, como no caso da História Oral:

Primeiro, o fim do regime civil-militar, levando em consideração as diversas lutas travadas na sociedade, em que destacaria o fim do AI 5, o retorno da liberdade de imprensa, a conquista da anistia – mesmo não atingindo os torturadores e assassinos do regime civil-militar – e a volta dos exilados. Também as greves se ampliaram e concorreram para produzir uma onda de liberdade que se dissemina e ajudam a reduzir o clima de medo e apreensão que vivia uma parcela significativa da sociedade. Essas transformações têm significativas ressonâncias nas Universidades, e, sobretudo, no debate acadêmico. Uma parcela dos cientistas sociais – na minha avaliação – vivia engessado pelo marxismo, considerada a teoria que melhor ajudava a analisar e criticar o regime civil-militar. Outras correntes de pensamento passaram a ter mais ‘espaço’ para serem lidas e debatidas. Não existia mais – para alguns – a obrigação política de ser marxista ou de utilizar a teoria marxista. (...) O marxismo se transformou numa teoria de resistência, como se fosse uma trincheira em que eram construídas análises acerca do regime civil-militar. No entanto, na Europa e nos EUA muitas obras no campo da Filosofia e da História já vinham (desde o final da década de 1960 e início da década de 1970) problematizando os postulados marxistas no sentido de uma crítica a visão de progresso, à perspectiva do determinismo econômico e da dialética como lei da história, a visão de totalidade entre outros conceitos caros a essa teoria. (MONTENEGRO em CAVALCANTI e SOARES, 2016, p. 433-434)

Outros autores e autoras também expressam essa posição, por exemplo ao associarem as correntes marxistas a uma concepção de totalidade, para a qual, supostamente, tanto a

História Oral como a História do Tempo Presente teriam um comprometimento diferente, entendendo o *fragmento* como possibilidade também da verdade<sup>275</sup>. Marieta Moraes Ferreira (2000) postula, por exemplo, que o surgimento das correntes da História do Tempo Presente ou de concepções de História não tradicionais só foram possíveis com o questionamento das linhas tradicionais (na qual inclui o marxismo). Contudo, segundo ela, o desenvolvimento dessas novas e outras correntes da História trouxe também mais contradição ao campo:

O questionamento na crença de um passado fixo e determinável, a perda de confiança na quantificação, o abandono de certos objetos históricos ou o questionamento de noções como mentalidade, de categorias como classes sociais, de classificações sócio-profissionais e de modelos de interpretação (estruturalista, marxista, demográfico) fizeram a história, no dizer de Roger Chartier (1993), perder sua posição de disciplina confederadora das ciências sociais. Por sua vez, o refluxo dos grandes modelos explicativos levou a uma grande dispersão, fazendo com que as principais tradições historiográficas perdessem sua unidade, explodindo em proposições múltiplas e, por vezes, contraditórias. Todas essas mudanças criaram um espaço novo para o estudo dos períodos recentes, abalando de vez antigas resistências. (p. 8)

Sem pretender uma discussão exaustiva sobre o tema<sup>276</sup>, apoiada especialmente em um dos pioneiros da História Oral inglesa, Paul Thompson (1935), e em pesquisas sobre mulheres, sociedade e patriarcado como as desenvolvidas por Heleieth Saffiotti (1934-2010) e Angela Davis (1944), e em exemplos de pesquisa e teoria da História em um viés marxista, através de estudos de caso, como os do historiador marxista Edward Paul Thompson que utilizam ferramentas próprias da História Oral, entendo que não há uma dicotomia entre a História Oral ou a História do Tempo Presente e as correntes marxistas da história. Esses autores e essas autoras citadas são exemplos disso (entre muitos outros e outras), pois além de ampla pesquisa documental, analisam e investigam eventos contemporâneos a ele e elas usando, entre outras ferramentas, os depoimentos e a visão e memória de pessoas que não representam necessariamente autoridades nos assuntos abordados. Essas memórias resgatadas através de entrevistas e depoimentos permitem que a pesquisa em história baseada em teorias,

---

<sup>275</sup> Aqui, é importante frisar que existem muitas possibilidades de correntes marxistas na história e, como visto no primeiro capítulo, estou trabalhando com uma ideia cara ao marxismo que é a integração de muitos diferentes fatores para a constituição e compreensão de um determinado fenômeno. Seria a ideia de *totalidade* desenvolvida por Lukacs (cap.I), em que *subjetividade* e *objetividade* não podem ser separadas nem fragmentadas. A *verdade* nesse contexto é compreendida como uma possibilidade do *total* em que é necessário incluir perspectivas e vozes, contextos e práticas não dominantes e não hegemônicas. No caso de pesquisas em história oral é comum a ideia de que o caso em si pode ser compreendido como *verdade*. Dentro de uma perspectiva marxista isso seria considerado insuficiente e deceptivo. Nesse sentido, entendo que o uso da história oral se torna, praticamente, indispensável para uma pesquisa marxista, no sentido complementar e não de fim. Através das ferramentas que a história oral traz para o campo investigativo, vozes pouco ouvidas podem ser resgatadas tornando possível o preenchimento e a complementação dos estudos historiográficos, chegando mais próximo à ideia de *totalidade*.

<sup>276</sup> O qual mereceria um estudo muito mais aprofundado.

estatísticas e análise documental ganhe uma dimensão mais viva e mais material, mais pautada na realidade (mesmo considerando a memória como não confiável do ponto de vista de uma certa objetividade da realidade – principal crítica realizada à área pelas correntes mais tradicionais historiográficas, segundo Alistair Thompson, Michael Frisch e Paula Hamilton) (2008, p. 66.)<sup>277</sup>.

Sobre a memória como elemento de reconstituição histórica, Paul Thompson considera que mais do que um elemento deceptivo, a memória se caracteriza, de forma positiva, como um elemento esclarecedor, tornando-se uma vantagem do historiador ou da historiadora oral. Considerando que todo o conhecimento é subjetivo, o autor enxerga a memória como uma possibilidade de conhecimento a partir do vivido real:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: deslocar as camadas da memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta. Se assim é, por que não aproveitar essa oportunidade que só nós temos entre os historiadores, e fazer nossos informantes se acomodarem relaxados sobre o divã, e, como psicanalistas sorver em seus inconscientes, extrair o mais profundo de seus segredos? (THOMPSON, 1998, p. 197)

Um aspecto muito importante referente à pesquisa é a questão da ética, que se torna ainda mais peculiar no trabalho com a história oral, por se tratar da pesquisa direta com pessoas (PORTELLI, 1997/b). Alessandro Portelli (1997/a, p.15) estabelece a História Oral como uma “ciência e arte do indivíduo”, em consonância evidentemente, com o contexto histórico, cultural e social. Ela ocorre nas e através de conversas com pessoas sobre experiências e memórias, as quais estão sujeitas a uma enormidade de possibilidades para além dos fatos, como a criação de significações (PORTELLI, 1997/a, p.33). Assim o historiador ou a historiadora oral se depara com vários desafios diferentes, como o de conseguir estabelecer uma relação de confiança com o interlocutor ou interlocutora, se manter coerente com suas próprias percepções e interpretações e, ainda, garantir o retorno dos resultados da pesquisa aos seus interlocutores e às suas interlocutoras. É o que o autor chama de “compromisso com a honestidade” (1997/b):

---

<sup>277</sup> Em *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais* (2006), Alistair Thompson afirma: “O renascimento da história oral nos anos 70, na Grã-Bretanha e na Austrália, foi profundamente influenciado pelas críticas dos historiadores documentalistas tradicionais. O principal alvo dessas críticas era a memória não ser confiável como fonte histórica, porque era distorcida pela deterioração física e pela nostalgia da velhice, por preconceitos do entrevistador e do entrevistado e pela influência de versões coletivas e retrospectivas do passado. Por trás dessas críticas estava a preocupação de que a democratização do ofício de historiador fosse facilitada pelos grupos de história oral, além do menosprezo pela aparente ‘discriminação’ da história oral em favor das mulheres, dos trabalhadores e das comunidades minoritárias.” (THOMPSON, A., 2006, p.66). O debate sobre *memória e história* é amplo e não é nosso objetivo fazê-lo aqui, mas considero importante pontuar algumas reflexões sobre o tema na atualidade.

Nesse contexto, compromisso com a honestidade, significa para mim, respeito pessoal para aqueles com quem trabalhamos, bem como respeito intelectual pelo material que conseguimos: compromisso com a verdade, uma busca utópica e a vontade de saber “como as coisas realmente são” equilibradas por uma atitude aberta às muitas variáveis de “como as coisas podem ser”. Por outro lado, o reconhecimento da existência de múltiplas narrativas nos protege da crença farisaica e totalitária de que a “ciência” nos transforma em depositários de verdades únicas e incontestáveis por outro lado, a utópica busca da verdade protege-nos da premissa irresponsável de que todas as histórias são equivalentes e intercambiáveis e, em última análise, irrelevantes. O fato de possíveis verdades serem ilimitadas não significa que todas são verdadeiras no mesmo sentido, nem que inexistem manipulações, inexistências e erros. (PORTELLI, 1997/b, p.15.).

O papel da historiadora ou do historiador oral, mais do que “preservar o passado” a partir ou apesar da memória, passa a ser a busca por sentido no passado para o presente, pensando nas vidas das interlocutoras e dos interlocutores e o contexto social do qual fizeram e fazem parte, evidenciado através da entrevista – a qual também precisa ser contextualizada. (PORTELLI, 1997/a, p. 33.).

Cabe ainda justificar o uso da entrevista oral e da teoria da história oral no presente trabalho ao entender que fazer uso de outras formas da palavra – a voz audível da entrevista gravada, por exemplo – nos permite uma aproximação com as sujeitas dessa pesquisa em que as territorialidades e normas rígidas do texto talvez fiquem mais frágeis, pelas características próprias da voz de evocar e refletir emoções, afetos e corpo. Isso é especialmente interessante no caso dessa tese pelo fato de ser uma pesquisa sobre mulheres numa perspectiva feminista de forma que, desconfiar das estruturas rígidas perpetuadas sistematicamente e que perpetuam sistematicamente sistemas de opressão (raça, classe, gênero, geração, geopolítica e outros), faz parte não só dos resultados investigativos, mas também das metodologias. (POSSAS, 2011; NOGUEIRA, 2015.).

É claro que isso nos leva ao campo das subjetividades interpretativas, os quais, contudo – pode-se argumentar – fazem parte também da palavra escrita que eterniza e naturaliza uma produção de conhecimento como sendo neutro ou isento, mas que é também contingencial, interpretado e ideológico. Assim, entendendo que toda e qualquer produção de conhecimento esbarra nas questões sobre quem está produzindo, em que contexto e com qual objetivo, assumir a História Oral e o feminismo marxista como apoio teórico/metodológico é, em última análise, assumir um lugar mais honesto em relação à própria construção do conhecimento. (NARVAZ e KOLLER, 2006.).

Outra questão importante na História Oral são as transcrições das entrevistas, as quais podem ser feitas de diversas maneiras, a depender de fatores diversos também, como a própria

origem social da interlocutora ou do interlocutor. Portelli (1997/b) afirma que pessoas com maior grau de escolaridade e maior status social tendem a uma oralidade mais próxima da escrita, menos permeada por silêncios e reticências emocionais, por exemplo, do que pessoas com menor grau de instrução. Para a pesquisadora ou o pesquisador em História Oral, os silêncios, as reticências, as pausas (muitas vezes impossíveis de serem traduzidos fidedignamente em texto) são “lugares” de significação, de transgressão, de superação.

Tomo emprestada a ideia de “fronteira” proposta por Lidia Possas (2011), em *As Fronteiras: Retomando a Palavra e libertando significados. Quem sou eu? As mulheres e as identidades redescobertas* para pensar nesses “lugares” do silêncio e da reticência nas entrevistas. As “fronteiras”, para a autora, estabelecem os limites entre a norma e a não-norma, da mobilidade, dos comportamentos. As “fronteiras” podem ser o ponto de partida para uma busca de autoconhecimento profunda na qual a pessoa questiona sua identidade, sua história, suas narrativas e se permite querer e desejar o diferente para si e para o social/coletivo. Nesse sentido as “fronteiras” podem se estabelecer como a possibilidade de consciência da norma e como desejo de transgressão. Estar na fronteira é experimentar o estado híbrido do entre lugares. Talvez os silêncios, as reticências, as hesitações da fala sejam justamente aquilo que está na fronteira, no entre lugar, aquilo que o texto normativo não tem como traduzir e depende, necessariamente, de interpretação. Diz Possas:

Creio que o entendimento e a relevância do papel da cultura (BHABHA, 1998), ao ser dilatado por novas possibilidades de interpretação, me permite confrontar o local e o global, o individual e o nacional, e o cultural e o natural (a natureza). Vejo como se imbricam a todo momento, oferecendo condições de rever paradigmas e melhor entender os enfrentamentos e as questões de viver nas fronteiras como uma forma de evidenciar a presença de experiências culturais difusas, híbridas dos sujeitos. É justamente ali, naquele limite entre ser ou não ser, que se conciliam e vivenciam processos de mediação, de exercício de trocas, de escolhas, tendo em vista a construção de identidades, de singularidades que convivem, não sem conflitos. E, portanto, observar as diversas relações de autoridade, seja aquelas sutis ingerências e inserções, sendo passíveis de serem rompidas deixando de ter monopólio pelo uso da força, da violência. (POSSAS, 2011, p. 62)

A crítica de Bourdieu em relação à trajetória de vida como possibilidade de narrativa histórica se coloca no contexto em que a ênfase é dada, justamente na maneira como o discurso (a narrativa) é construída (o vocabulário, os silêncios, a desenvoltura e outros, que indicam e implicam uma série de “verdades” implícitas a respeito da interlocutora ou do interlocutor e seu contexto). Recorro novamente a Paul Thompson (2002) que alerta para o perigo em priorizar a ‘forma’ em detrimento do ‘conteúdo’, esvaziando a potencialidade

própria das ferramentas da história oral, que é a possibilidade da visibilidade de vozes tradicionalmente ocultas, subalternas, esquecidas e sua potência transformadora. A história oral confronta a especulação interpretativa do documento e das estatísticas à materialidade da memória e através disso pode ser um importante recurso empoderador e transformador:

Não há dúvida de que muito pode ser aprendido a partir da leitura de entrevistas com esse tipo de sensibilidade. É muito surpreendente, por exemplo, as diferenças na linguagem e no estilo de uma história de vida quando o narrador está acostumado a apresentações públicas. (...) Num sentido mais geral, existem também contrastes marcantes entre a forma como homens e mulheres narram suas histórias de vida: os homens apoderando-se do ativo 'eu', colocando-se no centro do palco, enquanto as mulheres muito mais frequentemente enfatizam o grupo, usando o pronome 'nós' ou os pronomes neutros. (...) Mas se tudo isso é perfeitamente válido, existe um perigo muito sério. Muitos historiadores orais ficaram tão absorvidos em ler o que coletam acima de tudo como narrativas, enfocando como eles dizem o que eles dizem, que não têm tempo para refletir sobre o que os entrevistados realmente dizem. Então, sim, há que se tornar sensível à narrativa, sem, contudo, ir longe demais! Pois, se assim o fizer perderá todas aquelas potencialidades e propósitos originais da história oral. (2002, p. 24.).

Assim, utilizo nessa pesquisa a entrevista semiaberta para constituição de trajetórias de vida e investigação sobre os processos criativos das artistas abordadas. Trabalho com uma história do tempo presente, focando na música experimental brasileira dos últimos 15 anos aproximadamente, especialmente de algumas instituições específicas da cidade de São Paulo. Analiso documentação disponível de programas de apresentações, concertos, cursos, entrevistas, artigos acadêmicos e jornalísticos e tantos outros, e busquei fazer uma constituição parcial do campo abordando algumas iniciativas-chave no Capítulo III.

As artistas abordadas neste quarto capítulo são:

- Isabel Nogueira
- Leandra Lambert
- Lilian Campesato
- Fernanda Aoki Navarro
- Bella
- Natacha Maurer

#### 4.2 Mulheres da Música Experimental

A escolha das artistas deu-se, principalmente, por sua inserção no campo. Todas têm atuado de forma consistente neste. Realizei ao menos uma entrevista com cada e várias

conversas por diversas vias, como *WhatsApp*, *Messenger*, telefone, *email* e ao vivo. Antes de iniciar a pesquisa, já conhecia três dessas artistas e com elas mantinha relação de amizade. São elas: Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro e Natacha Maurer. As outras artistas, conheci em função da pesquisa. Também utilizo depoimentos de Bella e Leandra Lambert realizados para um projeto de Isabel Nogueira. Esse projeto consistia em apresentar uma reflexão sobre iconografia e gênero utilizando a auto percepção do trabalho, da produção e da imagem de seis artistas mulheres. A partir de quatro questões principais, cada artista deveria gravar um depoimento falando de si e falando de sua própria imagem inspirada em alguma fotografia sua que também deveria ser disponibilizada para o projeto. Certamente, outras artistas com inserção no campo poderiam estar representadas neste trabalho. Contudo, como já explicitado acima, neste trabalho a que me propus, a relação de confiança estabelecida entre mim e as artistas pesquisadas — a relação já existente com três delas intensificou-se durante o trabalho assim como com as demais artistas — foi fator crucial para o desenvolvimento de suas trajetórias e análise de suas obras, que levaram em conta fatores psicológicos trazidos por elas nas entrevistas, iniciadas em 2014, e na convivência até o presente.

Nem as trajetórias nem as análises são definitivas ou neutras. Foram construídas em diálogo constante com as artistas e com o olhar político de minhas interpretações. Neste sentido, não apresento trabalho exaustivo de catalogação das obras, mas me debruço principalmente sobre os trabalhos que simbolizam momentos importantes de empoderamento e proposição dessas mulheres no contexto da música experimental brasileira contemporânea, procurando entender suas trajetórias e entradas no campo a partir de dois pontos centrais: voz e tecnologia. Sugiro, através dessa abordagem, que essas mulheres introduzem ao campo uma complexidade que o tenciona, exigindo uma nova conformação social e artística dentro dele, ao romper noções cristalizadas sobre produção musical experimental e mulheres, ponto que será aprofundado na *Conclusão* desta tese.

Antes de abordar os pontos através dos quais relaciono as artistas escolhidas, apresento uma breve biografia de cada, separadamente, apontando as características que considero importantes para a sua inserção, permanência e reconhecimento no campo. Em seguida, apresento as análises das músicas escolhidas baseadas em suas características empoderadoras e transgressoras. Por último procuro relacionar as trajetórias e as obras analisadas a partir dos pontos mencionados, a saber, voz e tecnologia.

Para orientar as análises utilizo, entre outras ferramentas, uma sugestão de Cathy Lane (2016) em referência ao trabalho de Holly Ingleton sobre o uso recorrente da voz em trabalhos

de mulheres na música eletroacústica e na arte-sonora na Inglaterra. Ingleton desenvolveu um conjunto de questões que ajudam o ou a analista a interpretar tanto as linguagens como os códigos presentes na obra, podendo remeter a ideologias ou propostas que de alguma forma subvertam as normas. A pesquisadora aplica as questões no campo da música eletroacústica e da arte-sonora. Tomo a liberdade de transpor essas questões para o campo da música experimental, por entender que este abrange também músicas eletroacústicas e arte-sonora:

1. Como o trabalho problematiza as presunções patriarcais / falocêntricas que regem o campo da "música experimental"?
2. Será que desafia a posição de uma autoridade universal singular, normativamente masculina?
3. Será que gera novos modos de pensar, ser e / ou tornar-se que contesta os limites regulamentadores e as limitações vigentes atualmente no campo? <sup>278</sup>

Cabe ainda salientar quais músicas são analisadas de cada artista. De Isabel Nogueira e Leandra Lambert, que formam o duo *Strana Lektiri*, é analisada a peça *Encarnando Umas Vozes*. De Lilian Campesato, a peça *Fedra*. De Fernanda Aoki Navarro, analiso a peça *Homage to Bruno Mantovani* e de Bella a peça *Embrulho*. No caso de Natacha Maurer é realizada uma análise dos materiais mais recorrentes utilizados pela artista em suas improvisações, contextualizando-os em sua própria trajetória.

---

<sup>278</sup> No original: “1. How does the work problematize the patriarchal /phallocentric presumptions that govern the field of electroacoustic and sound arts? 2. Does it challenge the position of a singular universal authority, assumed to be normatively masculine? 3. Does it generate new modes of thinking, being and/or becoming that contest the regulatory limits and constraints currently at work in the field?” (LANE, 2016, p. 5-4)



#### 4.2.1. ISABEL NOGUEIRA



Figura 4. Isabel Nogueira em performance.<sup>279</sup>

Isabel Nogueira é artista, professora-pesquisadora da UFRGS<sup>280</sup>, mãe, feminista e muitas outras coisas. Natural de Pelotas, Rio Grande do Sul, mora em Porto Alegre desde 2013. Nogueira tem ampla atuação acadêmica sendo bolsista produtividade do CNPq, com publicações em eventos, de livros e artigos acadêmicos nacional e internacionalmente. É fundadora do Centro de Documentação do Conservatório de Música da UFPEL – Universidade Federal de Pelotas. Mantém um site pessoal<sup>281</sup> e escreve ao lado do compositor Luciano Zanatta, na revista virtual *Linda*. É membra fundadora do coletivo de pesquisa em experimentos sonoros *Medula*<sup>282</sup>, do *Grupo de Pesquisa de Gênero, Corpo e Música* (2014) da UFRGS do qual é também coordenadora, e é também membra da *Rede Sonora* (2015).

<sup>279</sup> Não foi possível identificar o nome da ou do fotógrafa/o.

<sup>280</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul

<sup>281</sup> Seu site pessoal é: <http://isabelnogueira.com.br/>

<sup>282</sup> O grupo de Pesquisa e Experiências Sonoras *Medula* foi criado em 2014 em parceria com Luciano Zanatta e o artista plástico e performer João Chico Machado. O grupo se dedica à pesquisa e a realização de música experimental e arte sonora. Atualmente é constituído por Isabel Nogueira, Luciano Zanatta, Chico Machado, Ricardo de Carli, Carlos Ferreira, Nikolas Ferrandis, Isadora Martins, André Brasil, Carina Levitan, Francisco Eschiletti e Be Smidt. Trabalha tanto na produção/pesquisa artístico/sonora como na acadêmica.

Ver: <http://linda.nmelindo.com/2016/08/medula-coletivo-de-experimentos-sonoros/>

Iniciou os estudos em música aos oito anos, através do estudo do piano, instrumento no qual se bacharelou em 1993, pela UFPEL. Nessa fase de formação, Isabel Nogueira buscou também se desenvolver no canto e na composição, mas teve pouco incentivo de suas professoras que disseram que “não tinha voz” e que suas “composições não tinham métrica e as melodias não fechavam” (NOGUEIRA, 2017)<sup>283</sup>, respectivamente. Ao terminar a graduação em piano em 1993 decidiu estudar musicologia seguindo a orientação de professoras e professores que lhe diziam que “questionava demais para uma pianista” e que “lugar de quem faz tantas perguntas é na musicologia” (NOGUEIRA, 2017)<sup>284</sup>. Em 1994, aos vinte e dois anos, ingressou no curso de doutorado em musicologia da *Universidad Autónoma de Madrid*, na Espanha, tendo obtido seu título de doutora em 2001, com a tese intitulada: *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968: una lectura histórica, musicológica y antropológica*.

Durante o doutorado Isabel Nogueira estudou a constituição e formação de uma instituição de ensino de música tradicional de sua cidade natal, o Conservatório de Música de Pelotas (vinculado à UFPEL), focando na escola pianística da instituição e seus impactos no contexto da cidade. O período vivido na Espanha juntamente com a pesquisa desenvolvida nos acervos da Escola de Música da UFPEL foi determinante para a artista se aproximar dos estudos de gênero em música. Por um lado, a experiência na Europa lhe trouxe consciência de sua ‘condição’ de mulher latino-americana e de como certos espaços e condutas não eram considerados apropriados para essa ‘condição’. Por outro lado, o estudo nos acervos lhe permitiu perceber o quanto os ‘lugares’ da música eram sexualizados e hierarquizados, sendo as posições de ‘compositor’ ou ‘compositora’ e de ‘regente’ mais valoradas do que as de ‘intérpretes’ e de ‘educadores’ e ‘educadoras’ e com as posições mais elevadas hierarquicamente sendo protagonizadas por homens.

Em sua pesquisa na documentação do acervo, analisou as imagens (especialmente as fotografias) impressas nos programas de concerto, artigos de jornais e outros. Percebeu que imagens de mulheres e homens nos programas musicais reproduziam dicotomias nas noções sobre música, alinhadas à ideia de arte superior, ao tempo que reforçavam a contradição do corpo feminino em destaque, o qual, segundo Susan McClary (2002) é socialmente entendido

---

<sup>283</sup> Em entrevista dada a mim em 20 de março de 2017, via *Skype*.

<sup>284</sup> Em entrevista dada a mim em 20 de março de 2017, via *Skype*.

como erotizado, sensualizado, mercadoria e, distante de práticas criativas e intelectualizadas<sup>285</sup>.

Isabel Nogueira passou a questionar os mecanismos de constituição e perpetuação dos cânones em música, que reproduzem mas também são produto da sociedade patriarcal. Inicia-se então um caminho sem volta que a levará aos estudos de gênero e feminismos na música e aos questionamentos sobre os processos formativos e normativos que pressupõe a escolha (consciente ou não), afirmação, reprodução e consagração dos modelos dominantes. Tem elaborado tudo isso na sua prática artística e de pesquisa.

Esse processo culminou em 2013 com a publicação do livro *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, organizado por ela e Susan Campos Fonseca, como parte das edições da série especial da ANPPOM<sup>286</sup>, que reuniu vinte e sete autores e autoras. No contexto brasileiro, o livro é um marco por ser, provavelmente, a primeira publicação de compilação de artigos acadêmicos em música e gênero no país.

Artisticamente, Isabel Nogueira desafiou o diagnóstico negativo recebido na adolescência de que “não poderia cantar”<sup>287</sup> e de que “não sabia compor”. Mas é, ao menos até agora, na música experimental que Isabel Nogueira concentra sua atenção: “eu fui observando que poderia ser um lugar que acolhesse os hibridismos e de certa forma pudesse ser um campo (...) no qual os estereótipos estão menos esquematizados”. (NOGUEIRA, 2017)<sup>288</sup>.

Hoje, Isabel Nogueira tem ampla produção acadêmica e jornalística em musicologia, performance, musicologia feminista e outros. E ampla produção artística, com trabalhos solo e junto a seu coletivo de pesquisa em Experimentos Sonoros - MEDULA, ou em parcerias com Leandra Lambert (Strana Lektiri), Ana Fridman, Bella e Sanannda Acácia, Maia Koenig e Isadora Martins.

Em sua produção musical e feminismos, destaco as temáticas:

- Denúncia dos mecanismos de exclusão praticados no campo da música. Nessa categoria, ressaltam-se os textos *Não está tudo bem assim: dos mecanismos de*

<sup>285</sup> A pesquisadora investigou fotografias de mulheres nos programas encontrados no acervo da Escola de Música de Pelotas entre os anos de 1918 a 1953 (NOGUEIRA e MICHELON, 2011.).

<sup>286</sup> Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

<sup>287</sup> Refiro-me especificamente ao projeto *Vestígios Violeta* em que a artista faz uma espécie de tributo a cantadoras latino-americanas. Para Nogueira, o projeto trabalha com a ideia da performance enquanto ato criativo e busca destacar a dimensão composicional da performance. *Vestígios Violetas* está disponível em: <https://soundcloud.com/isabel-porto-nogueira/sets/vestigios-violeta-2014>.

<sup>288</sup> Em entrevista/conversa comigo em 20/03/2017.

*exclusão introjetados e de como pensar sobre isto não é uma tarefa apenas das mulheres* e *Thea: por uma metodologia artística e feminista*, ambos publicados em 2017 na revista eletrônica *Linda*<sup>289</sup>;

- Constituição do campo da música experimental e arte sonora, evidenciando iniciativas com participação feminina. Aqui entram as pesquisas em iconografia, as cartografias do campo da música experimental e outros. Destacam-se os textos *Artivismos digitais e cyberfeminismos* (2017); os textos escritos em parceria com Luciano Zanatta: *Uma cartografia em processo sobre selos de música experimental no Rio Grande do Sul – parte I* (2017) e *Inside Eletrocamp: relato e entrevista com Joham Merrich e Mariana Andrigo* (2016); e o texto escrito em parceria com Tânia Mello Neiva, Camila Durães Zerbini, Valério Fiel da Costa e Luciano Zanatta: *Sobre o Encun: texto a dez mãos e cinco cabeças* (2017). Esses quatro textos foram publicados na revista eletrônica *Linda*. Outro texto que aborda a constituição do campo é o artigo intitulado *Desviantes, dissonantes y redes de resistencia: la creación sonora experimental de mujeres y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil*, ainda no prelo, escrito em parceria com Tânia Mello Neiva (2018)<sup>290</sup>;
- *Fronteira* como espaço de criação privilegiado no sentido de não pertencer a nenhuma categoria fixa normatizada. Possibilita a relativização de normas e padrões dominantes. Dialoga com o feminismo decolonial de Glória Anzaldúa e Ochy Curiel. Destacam-se os textos *Queer Noise*, publicado em 2017 na revista *Linda*, e o texto escrito em parceria com Laila Rosa *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga*, publicado em 2015 na revista *Vórtex*<sup>291</sup>;
- Lugar de fala e de escuta constituídos a partir de um contexto e como potências transformadoras nas relações interpessoais. Dialoga com a ideia de conhecimento situado de Donna Haraway (1995), de “escritas de si” e das epistemologias feministas de Margareth Rago (1998). Destacam-se os textos: *Impermanente movimento: epistemologias feministas, tecnologias, performance e criação sonora em loops e*

<sup>289</sup>Ver: <http://linda.nmelindo.com/2017/11/nao-esta-tudo-bem-assim-dos-mecanismos-de-exclusao-introjetados-e-de-como-pensar-sobre-isto-nao-e-uma-tarefa- apenas-das-mulheres/>, <http://linda.nmelindo.com/2017/10/thea-por-uma-metodologia-artistica-e-feminista-2/>

<sup>290</sup>Ver <http://linda.nmelindo.com/2017/05/artivismos-digitais-e-cyberfeminismos-nas-compilacoes-de-musicas-de-mulheres-feminoise-latinoamerica-e-hystereofonica/>, <http://linda.nmelindo.com/2017/04/uma-cartografia-em-processo-sobre-selos-de-musica-experimental-no-rio-grande-do-sul-parte-1/>, <http://linda.nmelindo.com/2016/10/inside-electrocamp-relato-e-entrevista-com-johann-merrich-e-marianna-andrigo/>, <http://linda.nmelindo.com/2017/02/sobre-o-encun-texto-a-dez-maos-e-cinco-cabecas/>.

<sup>291</sup> NOGUEIRA, 08/2017; NOGUEIRA & ROSA, 2015.

*camadas de sentido*, em parceria com Luciano Zanatta (2016); *Entre o espelho e o mosaico: reflexões sobre Performance e Musicologia na Construção da Identidade Feminina em música*, publicado em 2015 na *Revista Tulha*; *Redes de subjetividades, imagem e presença: estudos qualitativos sobre a multiplicidade de imagens e de leituras sonoro-poético-reflexivas de mulheres*, publicado em parceria com Marília Velardi nos Anais do congresso *Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação*, em 2017 e, por último, *Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com pesquisa artística e com as epistemologias feministas*, publicado em 2017 na revista *Vórtex*<sup>292</sup>.

- Divisão sexual das posições na música. Dialoga com Lucy Green (2001), Susan McClary (2002) e Cathy Lane (2016).

Esses cinco itens ou temáticas de abordagem aparecem na maioria de suas músicas, aliados ao uso da voz, do ruído e tecnologia. Para a artista, tanto o fazer musical como o acadêmico precisam ser realizados e experimentados permitindo desconstruções de normas estabelecidas e rígidas. São as novas lentes trazidas pelo que ela chama de *epistemologias feministas*, referenciando Margareth Rago (1998c).

---

<sup>292</sup> NOGUEIRA & ZANATTA, 2016; NOGUEIRA, 2015; NOGUEIRA & VELARDI, 2017; NOGUEIRA, 2017.

#### 4.2.2 LEANDRA LAMBERT (1974)



*Figura 5. Leandra Lambert em Performance.*<sup>293</sup>

Leandra Lambert é uma multiartista com produção em artes plásticas, literatura, música, arte sonora, cinema e outros. Não tem formação formal em música e desde a década de 1990 começou a fazer música eletrônica/experimental. É doutora em Artes pelo programa de pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, com convênio com a Universidade de Sorbonne, Paris I Pantheon (2017), financiada pela CAPES PDSE<sup>294</sup>. É mestre em Artes pela mesma instituição, UERJ (2012), também com financiamento da CAPES. cursou, na graduação, o bacharelado em comunicação/cinema pela Universidade Federal Fluminense, UFF (2001).

Iniciou na música através de bandas caracterizadas pela própria artista como de música experimental e de grupos punks e pós-punks, que utilizavam tecnologia eletrônica. Nesse primeiro momento, localizado na década de 1990, fundou as bandas *Inhumanoids* (1992) e *Self-Inhumanoids* (1994). A primeira teve diversas formações ao longo da década de 1990, sendo Leandra Lambert e Marcelo Self as únicas pessoas permanentes em quase todas elas.

<sup>293</sup> Não foi possível identificar o nome da fotógrafa ou do fotógrafo.

<sup>294</sup> CAPES PDSE é o Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior da CAPES – (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Da década de 1990 até o ano de 2009, a produção musical da artista se concentrou principalmente nas bandas de música experimental “dançante”, relacionadas ao universo punk e pós-punk. A partir do ano de 2009, a artista inicia deliberadamente um movimento de desconstrução dentro da música, partindo para práticas mais experimentais<sup>295</sup>: “Em 2009 houve uma decisão deliberada de romper com as estruturas mais amarradas, me aprofundar nas experimentações, apostar mais no livre improviso” (LAMBERT, 2017)<sup>296</sup> Do período que engloba a década de 1990 e a primeira década dos anos 2000 é possível identificar duas fases. A partir dos anos 2000, parece haver uma ligação mais forte da artista com o universo feminino e feminista, refletido nas bandas e nos projetos com os quais se envolve.<sup>297</sup> É nesse período também que a artista retoma sua produção de imagens (fotografias e pinturas). Um marco para o início desse momento mais “feminista e feminino” da “fase das bandas” é o projeto “*Voz del Fuego*” e os rituais com as “4 Marias”.

“*Voz del Fuego*” é um projeto que nasceu solo mas que desde 2004 incorpora parcerias para shows ao vivo. É uma mistura de música eletrônica dançante e experimental punk. A incorporação de temas femininos e feministas (mesmo que não declaradamente feministas) está nas letras e nas formações das bandas para os shows. Por exemplo, duas das músicas que ganharam notoriedade no meio (tocando em festivais e sendo mencionadas em artigos de jornais) foram *Pra ficar bonita* (que é uma crítica bem humorada sobre os padrões de beleza femininos) e *Faz a rica* (feita em parceria com Rodrigo Marçal) de crítica às socialites. Desse período destaca-se a parceria com a guitarrista Flávia Goo, que fez algumas participações especiais em “*Voz del Fuego*” e integrou outros grupos com predominância feminina ao lado de Leandra Lambert, como o *Lingerie Underground* (2004-2007), *Mulher Espacial* (2008-2010) e o *Dziga Vertov* (2008-2010). Cabe ressaltar que no grupo *Dziga Vertov*, formado por três mulheres – Leandra Lambert (“vocais em línguas perdidas, sintetizador e objetos sonoros diversos”), Flávia Goo (“guitarra elétrica de afinações insuspeitas”) e Louise Simões (“programação em *pure data*, discotecagem e programação em *samples* no computador”) –

<sup>295</sup> É importante estabelecer que a própria artista afirma uma certa diferença entre *práticas dançantes* e *práticas mais experimentais* em seu blog pessoal. Contudo, em entrevista dada a mim, por escrito, em 23/11/2017, Leandra Lambert critica a ideia de que música dançante seria menos experimental, como se houvesse um *ranking* de “experimentalismo” medido pela quantidade de ruído, *noise* e pelo afastamento da canção ou da música dançante, associado a uma concepção de experimentalismo acadêmica. Ao final desse item apresento em suas próprias palavras o questionamento levantado pela artista.

<sup>296</sup> Em entrevista dada a mim, por escrito, em 23/11/2017

<sup>297</sup> Embora em seu site a artista declare haver um “feminismo raivoso” na banda *Inhumanoids*, parece que a proposta feminista começa a aparecer mais sistematicamente em projetos posteriores ao da banda mencionada. Nas palavras de Leandra: “Escrevo letras, canto e produzo música através de processos peculiares desde o início dos anos 90, tendo criado o *inhumanoids*, um dos pioneiros por aqui na mistura do *punk* com o eletrônico e um certo feminismo raivoso, entre outras coisas mais.” (<http://leandralambert.net/bio/>).



havia uma prática de experimentação sonora dançante mais assumida que culminou na banda *Luna Chip*, em que o e as integrantes – Leandra Lambert, Martha V. e Negalê Jones – utilizavam “o *circuit bending*, o *DIY* (*do it yourself* – faça você mesmo/a) em *protoboards*, *photo cells* e afins” (LAMBERT, 2017)<sup>298</sup> – e improvisavam buscando sonoridades cada vez mais distantes do universo dançante.

A partir do ano de 2009 a busca pela experimentação sonora ficou mais presente nos trabalhos de Leandra Lambert e a parceria com Alexandre Madarino (2009-2012) foi importante para a inserção da artista nesse nicho. Esta teve início com obras dentro da chamada “arte sonora” em um evento no *Parque Lage*, no Rio de Janeiro. Desde então Leandra Lambert e Alexandre Mandarino vêm realizando projetos juntos, tendo tocado na Inglaterra (2014) e no Chile (2013) e ganhado alguns prêmios. Foi nesse período (2009) também que Leandra Lambert iniciou suas “caminhadas sonoras”<sup>299</sup>, as quais são o mote para o desenvolvimento de outros trabalhos, como o projeto *Cut Up Tragedy* iniciado em 2015. As caminhadas de Leandra Lambert, diferente da maioria das “caminhadas sonoras” que vem ocorrendo desde a década de 2010, não são exclusivamente pensadas como fontes sonoras. A artista utiliza as caminhadas como uma espécie de estratégia de captura de ideias, imagens, sons, para projetos futuros. Nas caminhadas, Leandra Lambert procura “abrir” todos os seus sentidos para o ambiente buscando um “descondicionamento” deles. Depois de colher vestígios do ambiente (imagens, palavras, gestos, sons, objetos), ela os ressignifica e os incorpora em algum projeto.

Em 2010, Leandra Lambert ingressou no mestrado em Artes da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sob orientação da artista e pesquisadora Dra. Leila Danziger. Também nesse período começou a estudar Sonologia em aulas ministradas pelo prof. Dr. Rodolfo Caesar no programa de pós-graduação em música da UFRJ – Universidade Federal

<sup>298</sup> Em entrevista dada a mim, por escrito, em 23/11/2017,

<sup>299</sup> As “caminhadas sonoras” vêm se tornando uma espécie de gênero dentro da categoria “gravação de campo” (*field-recording*) nas últimas décadas. O *field recording* é uma categoria de captação de som/áudio do ambiente que envolve uma série de questões como presença assumida ou indesejada da pessoa que faz a captação (alguns/mas artistas preferem interferir diretamente no ambiente onde será a gravação, mas outros/as preferem interferir o menos possível, procurando manter uma espécie de “pureza” do som, embora não seja possível a não-interferência absoluta), o tipo de captação que será feita (com qual equipamento e etc) e outros. A partir dos anos de 2010, o gênero começou a se popularizar entre os/as artistas sonoros/as no Brasil, tendo algumas mulheres como expoentes desse gênero, como a artista Vivian Cacuri, com as “caminhadas silenciosas” e a artista Lilian Nakao Nakahodo, que desenvolveu um “mapa sonoro” da cidade de Curitiba em uma proposta de aliar as “caminhadas sonoras” a experiências afetivas de pessoas de diversos nichos (não só da música). Para o trabalho de Vivian Cacuri, ver <http://viviancacuri.net/> e <http://viviancacuri.net/filter/silent-walk/>. Para o trabalho de Lilian Nakahodo, ver <http://www.mapasonorocuritiba.com.br/>, <https://soundcloud.com/lilian-nakahodo>. (CHAVES, NAKAHODO e DANTAS, 2016). Leandra Lambert, iniciou suas “caminhadas sonoras” no ano de 2009.



do Rio de Janeiro. Sua produção acadêmica dialoga com teóricos pós-estruturalistas, como Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, utilizados como base teórica dos artigos acadêmicos escritos pela artista/pesquisadora *Ouvir na Pele o Terceiro Som* (2013) e *Ficções nas Fronteiras – derivas sonoras, territórios em fluxo e poéticas do desvio* (2011). O artigo *Caminhar Paisagens, transformar sentidos* (2012) utiliza Félix Guatari entre outros/as autores/as. Nos três artigos mencionados, a artista/pesquisadora também utiliza como referência bibliográfica importante a filósofa feminista Donna Haraway, especialmente o seu *Manifesto Ciborgue* (2000).

O discurso de Leandra Lambert a respeito do próprio trabalho, contextualizado ao lado de sua produção acadêmica, permite-nos dizer que a artista/pesquisadora se aproxima da linha pós-estruturalista. Ela procura, na sua arte, a desconstrução das normas, dos discursos normatizados e utiliza as caminhadas como fonte de inspiração, de contaminação para colher do ambiente vestígios perdidos, esquecidos, ruidosos, que, por sua condição de não estarem em evidência, de estarem “esquecidos”, desprovidos de cuidado e de prestígio ocupariam o lugar do “não-normatizado”.

Entre 2015 e 2016 mais três projetos nasceram. Dois solos e um em parceria com a artista Isabel Nogueira, o *Strana Lektiri*<sup>300</sup>. Os dois projetos solos desse período são o “Cut Up Tragedy”, mencionado acima e “Lori”. Para Leandra Lambert “Lori” é, simbolicamente, uma espécie de “alter-ego”, como ela mesma definiu em depoimento realizado para o projeto de Isabel Nogueira. Em “Lori,” Lambert brinca com a voz manipulada e improvisada, com textos em “línguas inexistentes” ou sem sentido semântico importante.

Mesmo tendo migrado de uma prática musical mais voltada para shows dançantes, para um outro tipo de música, mais experimental e, “menos dançante”, é possível identificar na obra e na trajetória da artista algumas características que permanecem desde o período das bandas: o uso da voz, a ideia de criação de sentidos e línguas estranhas, referência a universos míticos e místicos, temáticas femininas e feministas, utilização de eletrônica e manipulação dos sons gravados ao vivo.

Com relação ao discurso sobre a música experimental e uma oposição à música dançante, por exemplo, Leandra Lambert é bastante crítica. A própria artista estabelece essa relação em seus textos autobiográficos em seu *site*, mas em entrevista questiona essa suposta

---

<sup>300</sup> A análise musical referente à obra de Leandra Lambert e de Isabel Nogueira será da peça Encarnando Umas Vozes do duo *Strana Lektiri*.

dicotomia a qual atribui à vinculação da música experimental brasileira ao universo acadêmico. Cabe conhecer suas palavras:

Aí aproveito também para questionar possíveis modelos e vícios dentro do meio experimental, questões que me inquietam: o experimentalismo mais valorizado é o que tem origem erudita e acadêmica, centrado na história da música “ocidental” (o norte do ocidente, Europa-EUA)? É o que procura sustentar (ou ser sustentado por) um discurso de aparência mais elaborada, que recorre a muitos conceitos e abstrações, ainda que na prática seja a repetição levemente variada de experiências feitas há décadas? Uma composição com um ritmo marcado que pode ser dançado “perde pontos” na escala do experimentalismo? E o surgimento de melodias e harmonias que não são necessariamente desconstruídas e dissonantes o tempo todo, também “corta pontos”? O uso da voz e do canto também não cabe muito bem no experimental, este deve ser prioritariamente “instrumental” – ainda que tantas vezes não use instrumentos convencionais? Quando se usa a voz ela deve ser “pura” e milimetricamente trabalhada, sem arroubos ou uso excessivo de tecnologia? A construção de maquinarias e brinquedos sonoros, concretos ou virtuais, realizados com esforço de engenharia é mais valorizada do que o som produzido por meios mais intuitivos e/ou corporais? Um funk que experimenta e subverte não pode ser experimental? A impressão que tenho muitas vezes é que essas regras implícitas estão no que se convencionou chamar de experimental, no que é válido: e isto é contraditório de uma maneira limitante, caindo em uma outra espécie de formalismo, um conjunto de regras estruturais que, ainda por cima, acabam tendo origem eurocentrada, masculina, estritamente racionalista, elitista, etc. Creio que perceber esses padrões e deixá-los para trás seria altamente enriquecedor, ia sacudir geral. (...). Esses valores só são “invertidos” quando se trata de “cumprir cotas”, e aí seguem uma (mal) disfarçada lógica do colonizador diante do “personagem exótico” (ei, “exótico” é o colonizador!) que ele procura reduzir a uma caricatura, quando então é permitido dar vivas à “exuberância barroca-carnavalesca” do artista de “origens populares” (e/ou distinta do branco padrão caucasiano), à “visceralidade bruta e contundente” da mulher periférica e por aí vai”. (LAMBERT, 2017.)<sup>301</sup>.

A crítica de Leandra Lambert está presente na sua própria produção artística, em que a compositora explora essas características as quais considera menos valorizadas no campo da música experimental, especialmente ritmos dançantes e uso da voz com melodias cantadas e manipuladas digitalmente, utilizando frequentemente os recursos de *reverb* e *vocoder*. Essas características estão presentes em *Encarnando Umas Vozes* do duo *Strana Lektiri*, formado por Isabel Nogueira e ela, juntamente com outras artistas, que veremos a seguir.

---

<sup>301</sup> Em entrevista dada a mim, por escrito, em 23/11/2017

#### 4.2.2.1- Duo Strana Lektiri – Isabel Nogueira e Leandra Lambert



Figura 6. Duo Strana Lektiri em performance. Foto: Natacha Maurer

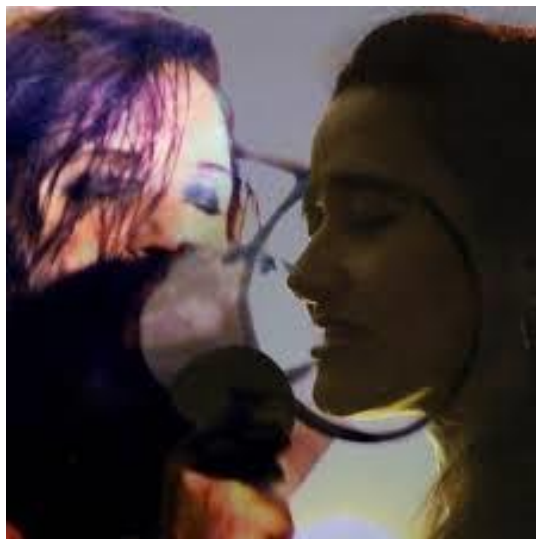


Figura 7. Leandra Lambert e Isabel Nogueira em performance.<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Essa imagem é uma montagem realizada por Isabel Nogueira a partir de fotos de ambas as artistas.



Figura 8. Duo *Strana Lektiri* em performance de *Encarnando umas Vozes*.<sup>303</sup>

O duo *Strana Lektiri* composto por Isabel Nogueira e Leandra Lambert surgiu como mote para as artistas se apresentarem na quinta edição do projeto *Dissonantes* (Cap. III), em julho de 2016. O convite partiu de Isabel Nogueira que, acompanhando a produção de Leandra Lambert, considerou que as duas poderiam trabalhar juntas. Nasceu, então, o *Strana Lektiri*.

Na ocasião, segundo Isabel Nogueira, cada artista resgatou músicas ou partes de músicas já compostas em outros trabalhos e fizeram uma espécie de colagem com esses trechos. O nome *Strana Lektiri* foi sugerido por Leandra Lambert e, segundo ela, significa “leitura de página” em grego. Apesar de ser um projeto maior, com a pretensão de se tornar um álbum contemplando várias músicas, por enquanto o projeto tem apenas uma – *Encarnando umas vozes* que foi apresentada em julho de 2016 no projeto *Dissonantes* e durante o festival *Sonora – Ciclo Internacional de Compositoras*, em Porto Alegre, em 2016. Também foi apresentada em novembro do mesmo ano e na mesma cidade, durante o *XIV ENCUN – Encontro de Criatividade Sonora* e, em seguida, em dezembro de 2016, em São Paulo, no *I Encontro Sonora* (encontro da *Rede Sonora – músicas e feminismos*).<sup>304</sup>

Uma importante consideração em relação ao duo é a forma como as duas artistas trabalham. Cada uma mora em uma cidade diferente em estados distintos, não sendo possível ensaios e encontros presenciais frequentes. Isabel Nogueira mora em Porto Alegre e Leandra Lambert, no Rio de Janeiro. As duas estabeleceram algumas formas principais de trabalho:

<sup>303</sup> Não foi possível identificar a fotógrafa ou o fotógrafo.

<sup>304</sup> Tive a oportunidade de assistir às duas últimas apresentações.

1. Trocam ideias através da internet e cada uma produz sons e projetos individualmente, que são em seguida compartilhados e retrabalhados, produzindo um trabalho final compositivo com edição e interferência de ambas as artistas. Nesse caso, o acaso é pouco utilizado como método compositivo.

2. Ambas produzem individualmente suas propostas de som e trechos de músicas, que são sobrepostas ao acaso. O trabalho final é, portanto, uma colagem de sobreposições cujo resultado pode não ser predeterminado. Neste caso, o acaso é o método compositivo principal.

3. Determinam um roteiro com algumas definições de sons, texturas e “climas” sonoros e improvisam presencialmente a partir dessas determinações pré-estabelecidas.

4. Usam a técnica de *cut-up*, termo utilizado por Leandra Lambert em outros trabalhos individuais da artista. Consiste, basicamente, em recortes de objetos realocados e ressignificados em um outro contexto, formando, uma espécie de colagem.

No caso de *Encarnando umas vozes*, todos esses procedimentos foram utilizados em algum grau. A versão analisada neste trabalho é a que foi disponibilizada no *soundcloud* de ambas as artistas. Essa versão foi feita a partir de colagens de áudios realizados em seus respectivos *home-estúdios*. É importante frisar que não tive acesso às performances de outras versões de *Encarnando umas vozes*, o que me limita a análise de apenas uma possibilidade. Intuo, no entanto, que as versões ao vivo sejam diferentes da versão gravada com a qual trabalho. No caso das versões ao vivo, por exemplo, a inteligibilidade do texto, ponto central desta versão analisada, não seja talvez tão enfatizada, e isso poderia levar minha análise por outros caminhos. Com isso esclareço que não me propus a fazer a análise morfológica da peça, o que só seria possível a partir de comparações com outras versões da mesma.

É importante também entender as condições em que a peça foi realizada. Em conversa por *WhatsApp* com Isabel Nogueira, a artista explica que a peça foi composta de forma muito caseira e que, inclusive, contém “erros” de captação, com ruídos supostamente indesejados.

Ele (ela, a peça) é super caseiro e tosco - são primeiras tentativas, de certa forma. (...) Tem umas “tosqueiras” de uns “puff puff” no microfone, mas eu segui fazendo isto depois... então acho que eu gosto... não me incomodo com os “puff puff” (...) os coleguinhas das *mix* sempre me dizem que podem me ensinar a fazer direito e eu sigo fazendo “errado”... (NOGUEIRA, 2017)<sup>305</sup>

O resultado sonoro dessa captação “errada” é a materialidade das condições de gravação. Além de proporcionar uma sensação de proximidade da voz é possível visualizar o

<sup>305</sup> Em conversa comigo por *WhatsApp* em 02/10/2017.

gesto da gravação na própria escuta. Ao mesmo tempo que a artista se justifica dizendo que “é super caseiro” e que “são primeiras tentativas”, ao ser questionada por mim se se sentia constrangida por eu analisar essa peça ela nega, dizendo, inclusive, que gosta dos “puff puff”. Nessa fala é possível perceber a afirmação de um posicionamento estético e político que é reforçado quando as artistas publicam a música em suas respectivas páginas do repositório *soundcloud*. Essa afirmação de posicionamento também é elaborada através de discursos legitimadores dessas escolhas em textos acadêmicos e jornalísticos, como por exemplo *Lugar de fala, lugar de escuta...* de Isabel Nogueira e outros de ambas as artistas e pesquisadoras.

#### 4.2.2.1 Encarnando umas vozes

A peça tem pouco mais de seis minutos de duração, com as vozes de Leandra Lambert e Isabel Nogueira. As artistas trabalham nessa peça somente com suas próprias vozes. Existem três planos principais e três usos principais das vozes, sendo que cada uso principal da voz corresponde a um dos três planos<sup>306</sup>:

Plano 1 – É um texto cantado lentamente no registro grave. Funciona como um cantochão de um moteto. Há processamento no áudio, imprimindo um timbre metálico granulado na melodia. As artistas utilizaram uma ferramenta de *time stretch* em um dos trechos gravados do texto principal por Isabel Nogueira. Essa ferramenta estica o áudio original aumentando sua duração e (dependendo do programa utilizado) diminuindo sua frequência. O efeito granulado que resulta em um timbre *metalizado* é proporcional ao aumento do comprimento da onda (tempo).

Plano 2 – Voz com sentido semântico – Existe um texto que é recitado durante toda a peça por Isabel Nogueira. A inteligibilidade do texto é importante, embora nem sempre seja viável. Assim, é possível entender várias partes do mesmo e, o principal, a mensagem que ele transmite. É um texto cuja autora/personagem é mulher, que fala tanto de referências construídas no cotidiano como das violências sofridas pelas mulheres dentro desse mesmo cotidiano que constrói e normatiza referências, valores e comportamentos. O texto também aborda formas de resistência e enfrentamentos vividos pela personagem. Nesse plano, o tratamento da voz é mais “seco” durante quase toda a música. A voz parece estar próxima da/do ouvinte, criando uma sensação de intimidade, às vezes incômoda pelo texto que é dito<sup>307</sup>. Há sobreposição de gravações do texto, sendo algumas com aplicação de mais ou

<sup>306</sup> Ao final deste item “3.2.2.1” é possível encontrar um diagrama analítico da peça.

<sup>307</sup> Cabe lembrar os processos composicionais de Isabel Nogueira com a peça *Lusque-Fusque* (composta em parceria com Luciano Zannatta), a qual foi gravada durante algumas madrugadas o que a e o impedia de emitir sons em alto volume. A peça trata de sons da intimidade da casa do casal e do cotidiano deles. Uma

menos *reverb* e outros procedimentos de distorção da voz, como *vocoder*. É possível compreender o texto em vários trechos. As artistas utilizam a técnica de colagem ora para destacar algum trecho do texto, empregando o recurso da repetição (como se fosse um eco) ora para impedir o entendimento do mesmo, sobrepondo trechos distintos do texto.

Plano 3 – Vocalizações melódicas realizadas por Leandra Lambert que remetem ora a cantos xamânicos, ora a rituais, como os de lamento, por exemplo. É majoritariamente realizado no registro agudo. Tomo a liberdade de emprestar o termo “fantasmático” utilizado por Leandra Lambert ao descrever o seu projeto *Lori*, em depoimento a Isabel Nogueira mencionado anteriormente. São vocalizações e sons onomatopeicos que exercem a função de interferir no texto principal do segundo plano, ora comentando, ora enfatizando uma ideia, ora impossibilitando a inteligibilidade do texto.

É uma peça polifônica para voz com três planos principais, um exercendo o papel de cantochoão, outro de transmitir uma mensagem e o terceiro de fazer melismas e comentários sobre o texto principal. Durante os seis minutos de música, as artistas vão apresentando diversos recursos de manipulação tais como: *time stretch*, *vocoder*, *reverb*, *loop* (RC 505 da marca *Boss*) e outros.

O texto recitado (Plano 2) foi escrito por Leandra Lambert e manipulado e gravado por Isabel Nogueira, que escolheu alguns trechos e propôs recortes, colagens e inseriu outros textos seus entre os trechos escolhidos. Segue o texto trabalhado por Isabel Nogueira que é possível identificar na música. Classificamos os trechos por letras e números para identificação do diagrama analítico anexado a este trabalho. As letras também correspondem às letras que utilizamos para identificar o trecho do texto original de Leandra Lambert, apresentado em seguida a este.

**A1:** Esse textão é sobre a importância da música na vida das pessoas. Um pouco sobre Bowie. É também um desabafo sobre experiências pessoais: feminismos, sexualidades e a necessária fome de viver. Quem quiser encarar, tá aí. Meio apressado e urgente. Senti Necessidade.

**A2:** A importância da música na vida das pessoas. Um pouco sobre Bowie. É também um desabafo sobre experiências pessoais: feminismos, sexualidades e a necessária fome de viver. Quem quiser

---

característica predominante é a voz e os sons gravados muito próximos aos microfones, embutindo uma qualidade de intimidade no som. Essa mesma qualidade está presente no som da voz de Isabel Nogueira recitando o texto de *Encarnando umas vozes*.

encarar, tá aí. Meio apressado e urgente. (Eco com dois segundos de defasagem em relação ao “A1”).

**B1:** Meu pai e meu padrasto, meu avô, meus professores todos e outras figuras de autoridade tiveram a pretensão de dizer o que devia ou não ouvir e se tivessem iam ouvir um “vão se foder”. Alguns namorados tiveram a arrogância de pretender saber o que era o melhor, mas ficaram lá com suas chatices e eu ouvia o que queria.

**B2:** Meu pai e meu padrasto e meu avô, meus professores todos e outras figuras de autoridade tiveram a pretensão de dizer o que devia ou não ouvir e se tivessem iam ouvir um “vão se foder”. Alguns namorados tiveram a arrogância de pretender saber o que era o melhor, mas ficaram lá com suas chatices e eu ouvia o que queria. (Eco com quatro segundos de defasagem em relação à “B1”)

**B3:** Inclusive não só ouvia como muito cedo resolvi começar a fazer uns barulhos, umas vozes por aí e a invadir uns territórios machos sem cerimônia. Chutei portas e cavei os espaços mais misóginos e fiquei lá, muitas vezes rindo da cara dos caras. Daí que policiar a influência que músicos, cantores.

**C1:** Tiveram na vida das mulheres me parece bem autoritária. Além de querer filtrar o mundo inteiro por um único viés e dos estreitos. Preciso dizer logo uma coisa: a música me ajudou a sobreviver. A música, a poesia e a arte, muito antes de qualquer...

**D1:** David Bowie... era homem branco, europeu, privilegiado... Está perdendo uma parte musical da vida...

**E1:** Dublava junto com as trans no programa Silvio Santos e queria ser a Elke Maravilha...

**E2:** Dublava junto com as trans do programa Silvio Santos e queria ser a Elke Maravilha...

**E3:** Eu também adorava rock e disco ... e cantava Pavão Misterioso fazendo performance viada.

**E4:** Dublava junto com as trans no programa Silvio Santos e queria ser a Elke Maravilha. Também fazia voz grave e trejeitos de macho pra acompanhar música que homem cantava no rádio.

**F1:** Me fazia muito bem botar meu bloco na rua. Minha infância não foi especialmente feliz. Podem encaixar problemas proporcionados pelo patriarcado que..., mas estes estavam entre os momentos que me salvavam. Na primeira metade...

**G1:** Faz parte da vida da história de tantas de nós.

**H1:** A raiva pode ser uma energia, mas o ódio só corroí e dispersa...



**J1:** Se é pra desconstruir papéis de gênero, vamos lá. Vamos fazer a sério, falar a sério ao invés de fugir prum canto e condenar a colega que usa batom e ouve Bowie. Conquistamos espaços mais uma vez agarrando a vida pelo colarinho. Entretemos e também aproveitemos o que certos homens tem a oferecer de bom. Que seja música, amizade, amor e sexo ou tudo junto.

**M1:** Bi ou hétero. Pois é. Existem mulheres que são hétero ou bi simplesmente porque são. Não porque ainda não se desconstruíram o suficiente. Já assumi tudo aos 15... Então sou bi desde o século passado. Obrigada. O que não me impede de curtir um relacionamento monogâmico a propósito.

**N1** Deixem que mulheres e homens sejam viadas, unicórnios ou alienígenas em paz, se assim o quiserem.

Texto de Leandra Lambert:

**A:**

Um brinde, por favor.

Bowie

FOME DE VIVER ARCAR COM A FOME DE VIVER, "agarrar a vida pelo colarinho".

**E:**

Dublava junto com as trans do programa Sílvio Santos e queria ser a Elke Maravilha.

**N:**

Deixem que mulheres e homens sejam viadas, unicórnios ou alienígenas em paz, se assim o quiserem.

Os papéis de gênero são realmente impostos ao nascermos e nós mulheres que nascemos com buceta somos sim reprimidas, "domadas" e ameaçadas a todo instante por isso, verdade, fato, e não há privilégio algum nisso. Têm umas truqueiras, eu sei - assim como tem mulher nascida com buceta truqueira também,

**J:**

Vamos falar sério e fazer a sério, ao invés de fugir prum canto e condenar a colega que usa batom e ouve Bowie.

putaria poética viada ET excêntrica.

**B:**

Nunca outras figuras masculinas de autoridade tiveram a pretensão de dizer o que eu devia ou não ouvir. E se tivessem, iam tomar um vai se foder. Alguns namorados tiveram a arrogância de pretender saber o que era "o melhor", mas ficaram lá com suas chatices e eu ouvia o que queria. Inclusive não só ouvia como muito cedo resolvi começar a fazer uns barulhos, umas vozes e umas letras por aí e a invadir uns

territórios machos, sem cerimônia. Chutei portas e cavei os espaços mais misóginos e fiquei lá, muitas vezes rindo da cara dos caras.

**C:**

- A MÚSICA me ajudou a SOBREVIVER. A música, a poesia e a arte, muito antes de qualquer filosofia mais estruturada, do feminismo, das terapias, das racionalizações. E o que certas figuras da música fizeram e representam importa muito pra muita gente. Significou mais na vida, vivida de fato por tantos do que uma penca de citações fragmentadas, descontextualizadas, esvaziadas de sentido e repetidas automaticamente e sem lógica nas redes sociais. Lidemos com isso, ok?

**E:**

- Fui uma criança dos anos 70/80 que adorava Secos & Molhados e corria pra dançar junto quando o Ney aparecia na TV. Também amava Clara Nunes e Maria Alcina (quem me conhece bem já me viu encarnando pelo menos uma das duas depois de uns bons drinks). Também adorava rock, disco e funk 70s e ainda cantava Pavão Misterioso fazendo performance viada. Dublava junto com as trans do programa Sílvio Santos e queria ser a Elke Maravilha. Também fazia voz grossa e trejeitos de macho pra acompanhar música que homem cantava no rádio.

Nessa adolescência aí eu fui precoce em muitos sentidos. Sofri um tanto: mas não por ser precoce. Eu geralmente sabia bem o que queria, em música, em um monte de coisa, inclusive em sexo. Não, não sofri por causa de sexo com homens na adolescência. Ao contrário, em geral foi bem bom. Aliás, lamento muito não ter encontrado o Bowie nos meus 17 aninhos e lamento muitíssimo ter encontrado o Nick Cave com apenas 14.

Enfim, sofri emocionalmente por outros tantos motivos, porque era coisa demais vindo à tona, eu era muito intensa e me sentia sem estrutura pra lidar com tudo, era vertiginoso. Uma boa mãe ajudaria, mas eu não tive. Uma boa terapeuta ajudaria, mas eu não tive. E isso não é um lamento: comemoro minha sobrevivência - e o papel que a música teve nisso. Um brinde, por favor.

"agarrar a vida pelo colarinho".

ARCAR COM A FOME DE VIVER. –

O primeiro texto (que é o texto de Leandra Lambert modificado por Isabel Nogueira) foi gravado para a peça e, ora fica em evidência ora fica misturado e ininteligível no meio dos outros sons. Em entrevista escrita com Leandra Lambert, a artista declara que é um texto mais ou menos autobiográfico, pois incorpora elementos fictícios (seja para torná-lo mais interessante, seja para satisfazer um desejo seu). De certa forma sua composição híbrida entre elementos reais biográficos e fictícios dialoga com o conceito de “fricções experimentadas”, abordado em texto acadêmico de Leandra Lambert (2013). Em suas palavras:

O que chamo de f(r)icções experimentadas se aproxima desse conceito (de fabulação de Deleuze, 1990, p.186), são narrativas ou fragmentos em que há sempre um atravessamento entre a realidade concreta, transbordamentos do inconsciente e uma imaginação fantasiosa que propositalmente mistura e con-funde fatos cotidianos, histórias e mitologias. Há uma total ausência de veracidade. Procuro o fictício que surge, no entanto, de um real vivido, experimentado e depois contado de diferentes formas: escritas, faladas, cantadas, através de imagens, objetos, situações; ou em uma costura de vários recursos. Nenhuma dessas formas se pretende verídica: é tudo ficção. Mas esse eu, que é também um outro, passou pela experiência. Vivi o que está ali, em fatos, em desejos, em devaneios. E relato em f(r)icções experimentadas. (p. 207)

Apesar de não ter escrito o texto utilizado na peça pensando na ideia de “fricções experimentadas” como enfatiza na entrevista, sendo o texto caracterizado por ela mesma como um “desabafo informal e instantâneo, de certa forma não elaborada”, Leandra Lambert trabalha com a mistura entre a “fricção, o relato autobiográfico, experiência e ficção” (LAMBERT, 2017)<sup>308</sup>. Mas de forma intuitiva e sem muito “amadurecimento”.

A peça inicia com o cantochão do Plano 1 - som grave da voz manipulada. Esse som/gesto ocorrerá durante quase toda a peça, cessando somente nos últimos segundos quando cede espaço para uma espécie de “rosnado pulsante”, que finaliza a peça. O cantochão tem *reverb* e um timbre metalizado, criando uma ambiência de espaço amplo. Em seguida, entra o Plano 2 com uma voz feminina (voz de Isabel Nogueira) recitando um texto que é uma intervenção feita por Isabel Nogueira ao texto original de Leandra Lambert. O trecho referente ao Plano 2 quase não tem *reverb* no tratamento da voz e a captação da voz na gravação foi realizada bem próxima ao microfone, imprimindo uma qualidade de intimidade para a escuta, estabelecendo um contraponto com o Plano 1. Há sobreposição de gravações do texto (às vezes é o mesmo texto, às vezes não) nesse plano. As sobreposições ocorrem ora simultaneamente ora em defasagem. Os vários usos da sobreposição das gravações do texto criam as sensações de:

- 1 – Coro – várias vozes recitando o mesmo texto simultaneamente;
- 2 – Multidão – várias vozes falando ao mesmo tempo textos diferentes; dando a sensação de cacofonia;
- 3 – Eco

Logo nos primeiros segundos da música o texto recitado já introduz o assunto: “a importância da música na vida das pessoas”.

---

<sup>308</sup> Em entrevista dada a mim, por escrito, em 23/11/2017.

“Essa questão sobre a importância da música na vida das pessoas”; “importância da música na vida das pessoas”; “feminismos, sexualidades e a necessária fome de viver”; “quem quiser encarar, tá aí” “meus professores todos e figuras de autoridade, tiveram a pretensão de dizer...”

Em seguida sugere que caminho seguirá para falar dessa importância: “feminismos, sexualidades e a necessária fome de viver”. Ao propor essa narrativa (que é perfeitamente audível e inteligível), as artistas relacionam a “fome de viver” à “importância da música na vida das pessoas”. Mas como isso se relaciona com “feminismos e sexualidades”? A resposta vem em seguida: “meus professores todos e figuras de autoridade tiveram a pretensão de dizer...” Professores e outras figuras de autoridade assumiram um lugar de poder que os permitia dizer. São os privilégios de posição social. A frase é interrompida por sons tanto advindos da sobreposição de vozes do Plano 2 como das vocalizações e sons manipulados do Plano 3. A mensagem numa frase de “denúncia” é interrompida, talvez silenciada. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que a sobreposição de vozes (tanto na fala do texto, como nas vocalizações presentes no Plano 3) podem se referir às muitas vozes de mulheres que tentam falar e ser ouvidas, mas sentem dificuldade. Suas falas, suas vozes se perdem em uma massa sonora que as engole, contudo, elas, Leandra Lambert e Isabel Nogueira, conseguem, em meio aos sons que as interrompe, transmitir uma mensagem.

A ideia de várias vozes é explicitada já no título da peça: *Encarnando umas vozes* e as artistas fazem questão de que sejam suas próprias vozes, perfeitamente detectáveis (com seus respectivos sotaques em evidência) quando não são modificadas eletronicamente. A manipulação das vozes, nesse caso, além de se justificar pela via da sonoridade, pode também ser justificada simbolicamente, em uma possível tentativa de representação de outras vozes de outras mulheres, com outros timbres, com outras sonoridades, por exemplo.

Concomitante ao Plano 2 (voz de Isabel Nogueira recitando o texto com sobreposições), há uma polifonia proveniente do contraponto entre os Planos 1, 2 e 3. No Plano 3, ouvem-se pequenas vocalizações melódicas e alguns gemidos, ambos no registro agudo. A voz é tratada com *reverb* e com *vocoder*. A contraposição entre os sons/voz da mulher que denuncia, que soa próxima do/da ouvinte (o Plano 2) e essa “ambientação” com espaço amplo (criado principalmente através da utilização do *reverb* e da exploração do contraponto entre o registro grave do Plano 1 e o registro agudo do Plano 3) vai acompanhar quase toda a peça.

Um pouco antes de terminar o primeiro minuto da peça, as outras vozes do texto sobrepostas param de soar sobrando apenas uma em evidência. Nesse momento é possível

também ouvir melhor as vocalizações do Plano 3 que apresentam o elemento dos sussurros em fonemas sem sentido, como se fosse uma língua estranha. O texto que se ouve no Plano 2 nesse momento é:

Inclusive não só ouvia, como muito cedo resolvi começar a fazer uns barulhos, umas vozes e umas letras por aí e invadir os territórios machos sem cerimônia. Chutei portas e cavei os espaços mais misóginos e fiquei lá... Muitas vezes ri da cara dos caras. Daí que policiar a influência que músicos, cantores e compositores tiveram na vida das mulheres me parece bem autoritária...

Ao falar sobre resistência e enfrentamento, que é “fazer uns barulhos, umas vozes e invadir os territórios machos sem cerimônia”, a mensagem é colocada em evidência na música. Quando Isabel Nogueira termina essa frase, voltam as sobreposições das vozes do texto, tornando o texto cada vez mais ininteligível. A partir desse momento, as frases audíveis e inteligíveis vão ficando cada vez mais raras. É possível identificar em 1’13’’ a frase: “preciso dizer logo uma coisa”, e depois disso o texto é engolido pela massa sonora. Algumas palavras se destacam, como a palavra “dublava”. Enquanto isso o contraponto entre os Planos 1 e 3 continua ocorrendo, sendo que o Plano 3 começa a ganhar maior audibilidade a partir de, aproximadamente, 2’45’’. É possível perceber a experimentação com diferentes processos de manipulação do som, como por exemplo a utilização de “harmonização” da voz, como se fosse mais de uma pessoa falando ao mesmo tempo em afinações diferentes – a ferramenta *vocoder*. A frase que fica mais destacada nesse momento é: *“Dublava junto com as trans do programa Silvio Santos e queria ser a Elke Maravilha”* repetida algumas vezes.

Em 2’45’’ uma outra voz feminina (a de Leandra Lambert) começa a falar texto inteligível. A artista começa a improvisar com a frase: “O que é ser mulher”. A voz de Lambert (que até então não havia pronunciado texto com sentido semântico) imprime uma nova característica performática, através do seu timbre (diferente do de Isabel Nogueira), sotaque e de um pulso mais lento e com ritmo menos marcado, em relação à voz de Isabel Nogueira. Até então o texto e a forma como ele foi performado sugeriam a ideia de firmeza, de certeza, de afirmação. Na improvisação de Leandra Lambert com a frase “o que é ser mulher” o caráter afirmativo dá espaço para uma provocação sensual e irônica. É interessante fazer um paralelo com a própria linha teórica com que ambas as artistas pesquisadoras mais dialogam em seus trabalhos acadêmicos, a dos pós-estruturalistas e a dos decoloniais (especialmente no caso de Isabel Nogueira). Apesar de ser possível interpretar as vocalizações (com gemidos, risadas, pequenos motivos melódicos, do Plano 3) a uma ideia de

“sensualidade” e de “ironia” ela ainda não estava associada a um texto inteligível e isso ocorre no momento em que a pergunta é: “o que é ser mulher”.

A frase “o que é ser mulher” dita nesse contexto pode sugerir a complexidade implicada nessa indagação. As artistas exploram características afirmativas, sensuais, místicas e irônicas no mesmo contexto. Esse conjunto de características poderia ser considerado contraditório dependendo da abordagem e é justamente essa contradição que parece interessar Isabel Nogueira e Leandra Lambert. Como vimos no primeiro capítulo desse trabalho a discussão em torno da questão do que é ser mulher perpassa diversos caminhos e linhas teóricas diferentes. Não existe uma resposta, embora os discursos imagéticos, textuais, performáticos e formativos sejam tão proficientes em estabelecer definições dicotômicas e estereotipadas. De maneira geral esses discursos associam a mulher à natureza em oposição à cultura (supostamente masculina) e dessa dicotomia surgem outras que colocam a mulher em oposição ao homem e o feminino em oposição ao masculino. Discursos estes, na maioria das vezes produzidos e propagados pelas vozes masculinas como nos mostra Michelle Perrot em *Minha história das mulheres* (2008)<sup>309</sup>. O diálogo possível que podemos estabelecer com as correntes pós-estruturalistas e decoloniais vai na direção da noção de desconstrução. Da desconstrução de uma ideia, de um estereótipo feminino. Assim, a frase que “questiona” o “ser mulher”, adotando uma performance que parece sensual no contexto geral da peça, pode ser interpretada como uma proposta irônica, ao mesmo tempo em que poderia estar dizendo: “mulher é ser sensual”, mas é também ser “direta”, falar e “fazer barulhos” e “ocupar os territórios machos”, é “cantar melodias” que remetem a universos místico e ritualístico de talvez um possível “sagrado feminino” e ao mesmo tempo “rir” disso tudo. Ou seja, elas estão negando os rótulos que os estereótipos imprimem. Elas trazem múltiplas vozes de mulheres através desses recursos – o texto, as sonoridades e vocalidades.

Em seguida, Leandra Lambert começa a improvisar com a palavra *woman* com sua voz multiplicada digitalmente utilizando o *vocoder*, dando a impressão de serem várias vozes falando juntas.

Nesse momento algumas das vozes do texto são descartadas e ficam somente duas ou três, como no início. Contudo, o Plano 3 fica cada vez mais presente com a voz múltipla que fala *woman* e brinca com a sonoridade da palavra fazendo pequenas vocalizações (sempre com o recurso de *vocoder*). Por volta de 5’20”, a voz do texto do Plano 3 silencia, após

---

<sup>309</sup> Ver Capítulo I.

terminar a frase: “se assim quiserem”. Permanece o cantochão do Plano 3 que para por volta de 5’43’’. Ficam as vocalizações da “voz-múltipla” do Plano 3 e um som grave que pulsa como um rosnado levemente crescente do Plano 1. Este último se transforma numa espécie de grito para então terminar a peça.

Ao todo, foram identificados quatro momentos principais articulados pelo texto do Plano 2. Seccionei a peça pelo tempo (minuto, segundo) com as articulações do texto mais importantes. De maneira geral, a peça apresenta um pequeno envelope de aumento de complexidade do meio para o fim, mas isso não é sua característica mais relevante. Em minha percepção os fatores mais significativos da peça são:

1. A inteligibilidade de um texto com teor feminista (significa dizer que o texto trata de um desabafo e denúncia de uma ou mais situação de opressão de caráter machista vivida por uma mulher e, apresenta as respostas encontradas por essa mesma mulher para superar, enfrentar e resistir a essas opressões).
2. A mensagem (de que essa mulher - personagem/autora do texto - resiste e enfrenta o machismo), consegue ser passada, consegue ser ouvida e entendida, apesar de o texto não ser totalmente inteligível.
3. A dificuldade de uma mulher (autora/personagem) de se fazer ouvir com todos os sons que a interrompe e silencia sistematicamente. Simbolicamente isso poderia representar as dificuldades vividas cotidianamente pelas mulheres. Mesmo as que são feministas e lutam pela dissolução das desigualdades enfrentam muitas dificuldades para serem ouvidas, respeitadas e prestigiadas. Não basta ter uma consciência feminista para conseguir se colocar de forma afirmativa e ser ouvida.<sup>310</sup>
4. As sonoridades exploradas são todas relacionadas ao uso da voz. Existe uma busca pela diversidade no uso da voz, apresentando características que ora reforçam estereótipos relacionados ao universo feminino, ora os nega.
5. A busca por sonoridades e ideias/conceitos que possam, de alguma forma, *desconstruir* algumas normas.

---

<sup>310</sup> Considerando que uma mulher feminista tem consciência das situações de opressão que sofre enquanto grupo político, sua atuação pública se dá (supostamente) de forma mais politizada. Ela enfrenta os discursos e as opressões de maneira mais consciente. Nesse sentido ela busca estratégias mais combativas e eficazes de rompimento com as opressões sistêmicas. Assim, é de se esperar que sua voz tenha maior visibilidade em relação às mulheres não conscientes de sua situação de opressão enquanto grupo. Não significa, contudo, que o conteúdo seja de fato ouvido e respeitado. Mas, que procuram não reproduzir os machismos e misoginias nas próprias ações e discursos.

Segue um quadro com os principais elementos de cada um desses quatro momentos da peça. É possível visualizar a forma no diagrama disponível ao final desse item.

Encarnando Umas Vozes – Strana Lektiri – Isabel Nogueira e Leandra Lambert				
	0:00:00 - 0:00:48	0:00:48 - 0:01:13	0:01:13 - 0:05:19	0:05:20 - 0:06:01
Plano 1	Línguas Sons Onomatopaicos Vocalizações	Línguas Sons Onomatopaicos Vocalizações	Línguas Sons Onomatopaicos Vocalizações “O que é ser Mulher” “Mulher” “Woman”	Vocalizações
Plano 2	<p>- “Esse textão é sobre a importância da música na vida das pessoas. Um pouco sobre Bowie. É também um desabafo sobre experiências pessoais: feminismos, sexualidades e a necessária fome de viver. Quem quiser encarar, tá aí. Meio apressado e urgente. Senti Necessidade.</p> <p>- “Meu pai e meu padrasto, meu avô, meus professores todos e outras figuras de autoridade tiveram a pretensão de dizer o que devia ou não ouvir e se tivessem iam ouvir um “vão se foder”. Alguns namorados tiveram a arrogância de pretender saber o que era o melhor, mas ficaram lá com suas chatices e eu ouvia o que queria...”</p>	<p>- “Inclusive não só ouvia como muito cedo resolvi começar a fazer uns barulhos, umas vozes por aí e a invadir uns territórios machos sem cerimônia. Chutei portas e cavei os espaços mais misóginos e fiquei lá, muitas vezes rindo da cara dos caras. Daí que policiar a influência que músicos, cantores”</p>	<p>- “tiveram na vida das mulheres me parece bem autoritária. Além de querer filtrar o mundo inteiro por um único viés e dos estreitos. Preciso dizer logo uma coisa: a música me ajudou a sobreviver. A música, a poesia e a arte, muito antes de qualquer” ...</p> <p>- “David Bowie... era homem branco, europeu, privilegiado... Está perdendo uma parte musical da vida...”</p> <p>- “Dublava junto com as trans no programa Silvio Santos e queria ser a Elke Maravilha. Também fazia voz grave e trejeitos de macho pra acompanhar música que homem cantava no rádio” (2’34” – 2’48”)</p> <p>“Me fazia muito bem botar meu bloco na rua. Minha infância não foi especialmente feliz. Podem encaixar problemas proporcionados pelo patriarcado que..., mas estes estavam entre os momentos que me salvavam. Na primeira metade</p> <p>- Contraponto de vozes – difícil inelegibilidade. É possível identificar algumas palavras e frases curtas como “Dublava junto com as trans...”</p> <p>- “Eu também adorava rock e disco ... e cantava Pavão Misterioso fazendo performance viada”</p> <p>- “Faz parte da vida da história de tantas de nós”</p> <p>- “A raiva pode ser uma energia, mas o ódio só corrói e dispersa...”</p> <p>- “Se é pra desconstruir papéis de gênero, vamos lá. Vamos fazer a sério, falar a sério ao invés de fugir prum canto e condenar a colega que usa batom e ouve Bowie. Conquistamos espaços mais uma vez agarrando a vida pelo colarinho. Entretemos e também aproveitamos o que certos homens tem a oferecer de bom. Que seja música, amizade, amor e sexo ou tudo junto... “</p> <p>- “Bi ou hétero. Pois é. Existem mulheres que são hétero ou bi simplesmente porque são. Não porque ainda não se</p>	



Encarnando Umas Vozes – Strana Lektiri – Isabel Nogueira e Leandra Lambert				
	0:00:00 - 0:00:48	0:00:48 - 0:01:13	0:01:13 - 0:05:19	0:05:20 - 0:06:01
			desconstruíram o suficiente. Já assumi tudo aos 15... Então sou bi desde o século passado. Obrigada. O que não me impede de curtir um relacionamento monogâmico a propósito” - “Deixem que mulheres e homens sejam viadas, unicórnios ou alienígenas em paz, se assim o quiserem”	
Plano 3	Pulso – drone Cantochão	Cantochão	Cantochão	-Cantochão -Respiração- rosnado -Rosando - grito

Quadro 3. Principais momentos de Encarnando Umas Vozes de Strana Lektiri.

Pensando em práticas ditas tradicionais<sup>311</sup> de composição musical (tanto da música escrita, como da eletroacústica), as quais pressupõem planejamento e o máximo de controle possível dos parâmetros constituintes da peça, as metodologias utilizadas pelas compositoras podem ser entendidas como transgressoras, pois não há uma busca pelo controle máximo dos parâmetros escolhidos. Elas assumem o acaso, incorporando-o como componente estético. Mesmo que essas técnicas não sejam novas, pensando, por exemplo, em John Cage que utilizava o acaso para compor, seu uso ainda é considerado tabu nos meios mais tradicionais da música, pelo menos no Brasil. Além disso, a possibilidade de compor em parceria à distância, recurso cada vez mais utilizado a partir da evolução da internet, também desmistifica a própria concepção de ensaios presenciais e, novamente, controle máximo das variáveis, pois nesse processo admite-se a distância como componente criador o qual estabelece outros critérios de tempo e de relacionamento entre os/as envolvidos/as.

Sobre o processo de criação e sobre a própria peça, Isabel Nogueira comenta em entrevista dada a mim:

<sup>311</sup> Abordo a ideia de “tradição nas práticas composicionais ocidentais” relacionada principalmente à música escrita no segundo capítulo desse trabalho. Apesar de saber que a dicotomização entre tradição e experimentação pode não ser interessante para uma compreensão mais ampla do objeto (mulheres na música experimental brasileira), entendo que existem práticas que são mais prestigiadas do que outras no campo da música de concerto ocidental. Nesse sentido, ao falar da música experimental utilizando como referência para a comparação a música de concerto tradicional, entendo que esta última assume um papel de *dominador* em termos bourdianos do campo, sendo a responsável por estabelecer os critérios de valor, os mecanismos de reprodução e consagração dos mesmos. Assim, acaba assumido e representando nela mesma e em suas práticas os valores hegemônicos, que, como vimos no primeiro capítulo do trabalho, são opressores e se sustentam nessa relação de “exploração” e “apropriação”.

Todas essas coisas dos feminismos vêm dos processos e dos produtos. Não pensar só no produto, mas também no jeito que é feito. É essa coisa com a associação com a Flora, do texto com a Marcela, com o texto com a Leandra, sabe, de referir às coisas da Sonora de participar da coletânea de mulheres Latino-americanas e das brasileiras também, de escrever para a Linda, na coluna (...) então é sempre uma construção que pra mim é importante gestar junto com as pessoas e ao mesmo tempo tem toda essa coisa dos cotidianos... O negócio que não é muito valorizado... De certa forma, (o não) glamourizar a coisa da criação, do nome, porque isso, pra mim, tem muito a ver com a questão do feminismo... Estar lidando com coisas da sua vivência, do seu cotidiano, da sua história e elas poderem ser consideradas tanto quanto outras, e ao mesmo tempo toda a forma de lidar com as pessoas, que ela incorpore isso, de uma colocar a outra pra cima, de uma incentivar a outra... Não no sentido de puxar pra baixo, mas no sentido de “Olha, dá pra todo mundo crescer se a gente se ajudar e ao mesmo tempo falar das coisas que são incomodativas, que eu tenho descoberto...” (NOGUERIA, 2017)<sup>312</sup>

Neste trecho da entrevista, Isabel Nogueira expõe a importância do processo do trabalho para além do produto final da obra. Para a artista pesquisadora, a prática de fazer coletivamente é uma prática feminista em si, porque pressupõe a “deshierarquização” do autor ou da autora. Nesse sentido, cita trabalhos realizados em outras parcerias, como o texto escrito junto com a artista e pesquisadora Flora Houlderbaun, com Marcela Lucatelli e com a própria Leandra Lambert, como exemplos de práticas feministas. Também menciona a “política de citação” ao falar sobre citar a rede “Sonora”. A política de citação dentro de uma perspectiva feminista pressupõe que quando escreverem algum texto as autoras e os autores priorizem em seu referencial e em suas citações autoras mulheres ou iniciativas que visibilizem mulheres.

Sobre o uso da voz e especificamente o texto falado no Plano 2, Isabel Nogueira comenta que a voz feminina pode ser incômoda e é esse incômodo que interessa para o duo, pois é nele que existe a possibilidade de ruptura com as estruturas normativas patriarcais e falocêntricas, como sugerido pela musicóloga feminista britânica Cathy Lane (2016). Usa como referência teórica o texto *Why not our voices?* de Cathy Lane sobre os usos das vozes femininas – como a voz feminina é inadequada para certos lugares/espços e projetos e como em certos ambientes é a voz que se espera<sup>313</sup>:

Coisas que são incomodativas, como o próprio fato de uma mulher estar ali, ou da gente estar colocando a própria voz em primeiro plano (...). Hoje eu fui ler o texto da Cathy Lane contando como é incômoda a voz feminina... E esse foi um retorno que as pessoas foram me dando também, dizendo: “Bah,

<sup>312</sup> Em entrevista realizada em 20 /3/2017 por Skype.

<sup>313</sup> A autora já foi mencionada nesse mesmo capítulo, no item 4.1 A Voz. O texto referido pode ser encontrado em: [https://www.academia.edu/30400193/Why\\_Not\\_Our\\_Voices](https://www.academia.edu/30400193/Why_Not_Our_Voices).

mas é muito impactante quando é tu que fala e a gente sabe e vê que é o teu sotaque...”

Porque é a tua voz falando, que é esse tipo de captação que é perto, que veio muito em função do *Lusque-fusque* e eu fui gostando. Veio também em função de usar um *looper de cinco canais*... Muitas coisas acabam sendo feitas de noite, mas essa coisa da mudança em função do equipamento também foi bacana, pra perceber como aquela coisa... da autoria, é frágil... Eu fiz uma significação assim pra mim: estar em rede era também ter cinco vozes ao mesmo tempo e ter todas essas camadas... (...) falando essas coisas incômodas, numa voz que é incômoda. E às vezes irrita porque confunde as palavras... e às vezes a palavra não é o mais importante de ser ouvido ali... É a presença e também o incômodo de estar fazendo uma coisa meio suja, sabe... Aí tá sujo, não dá para entender isso aí... a voz tá lá atrás...

Se por um lado podemos interpretar as interrupções e o impedimento de inteligibilidade do texto como uma representação dos processos de silenciamento e opressão das mulheres, também podemos interpretar, como sugerido por Isabel Nogueira no depoimento, como o uso de sonoridades *sujas*, que em si corrompem a noção e ideia de som belo, som limpo, som puro, tão caros às práticas mais tradicionais da música (mesmo em música eletroacústica). Novamente ressurge a ideia de *desconstrução*. No caso, *desconstrução* das noções de beleza e qualidade em música, bem como do papel da voz feminina.

O mesmo pode ser dito com relação à técnica de colagem, tão explorada pelas artistas no projeto *Strana Lektiri*. Embora a colagem musical não seja nenhuma novidade, sendo técnica utilizada em diversos períodos da história da música por diversos compositores e compositoras, inclusive totalmente reconhecidos ou reconhecidas na chamada “História da Música”, como é o caso, por exemplo de Igor Stravinsky, ao ser utilizada como elemento estético que procura “desenfatizar” uma narrativa evolutiva do discurso musical, ela pode ser interpretada como uma tentativa *não hegemônica* de construção sonora, em oposição à ideia de *desenvolvimento*. Assim, quando Leandra Lambert propõe a contaminação do ambiente em suas caminhadas para extrair delas objetos, ideias, textos, gestos e imagens para serem ressignificados, a artista está buscando um “descondicionamento” dos sentidos e das percepções. Mesmo que ao ouvir a peça, criemos e recriemos em nossa escuta uma narrativa discursiva (ainda mais em se tratando de um texto inteligível com uma mensagem importante a ser dita), a técnica de realização, de recorte e colagem, de escolhas anterior à performance e ao produto final - realizada pelas artistas - pode ser interpretada como tentativas de fuga de processos e técnicas já normatizadas e cristalizadas na tradição compositiva da música ocidental.

Com isso, com a soma de todas essas técnicas metodológicas compositivas utilizadas pelas artistas, podemos arriscar dizer que as duas rompem, ou pelo menos procuram romper, com esquemas sólidos associados à composição musical, propondo outras maneiras de criação em música, que se mostram menos rígidas e menos comprometidas com uma tradição. Para além da metodologia de trabalho e compositiva, o conteúdo que as duas artistas exploram também é bastante significativo segundo uma lógica de ruptura, como vimos anteriormente.

Elas trabalham essencialmente com voz e tecnologia. Na peça *Encarnando umas vozes*, do duo *Strana Lektiri*, Isabel Nogueira e Leandra Lambert utilizam a voz feminina de diversas formas (que cita e denuncia, que é múltipla, que incomoda, que é irônica e sensual, que tem sotaques e que é feminista), contudo, em nossa interpretação alguns desses usos são mais importantes do que outros. Assim, o entendimento da mensagem que o texto comunica é crucial nesse trabalho.

Do ponto de vista da tecnologia elas lançam mão, principalmente, de ferramentas simples de gravação e de edição tais como *time-stretching*, *reverb*, *vocoder* e *loops*. Os usos que fazem dessa tecnologia operam como diversificadores da sonoridade da peça, e, também como empoderamento delas próprias, assumindo suas escolhas estéticas também no uso da tecnologia. Penso que o duo se coloca no cenário atual da música experimental brasileira como uma proposta assumidamente feminista, expondo mensagens de denúncia e de resistência, bem como propondo usos e técnicas menos hegemônicas na música.

#### 4.2.2.1.1 Diagrama Analítico da Peça Encarnando Umas Vozes do duo *Strana Lektiri*

Legenda das imagens do Diagrama Analítico de *Encarnando Umas Vozes*

Escala: 1 segundo = 0,33cm

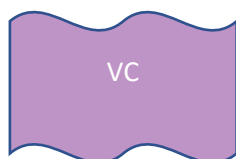
1) Línguas:



2) Sons Onomatopaicos:



3) Vocalizações



4) “O que é ser mulher?”



5) Mulher (em português)



6) Woman (em inglês)



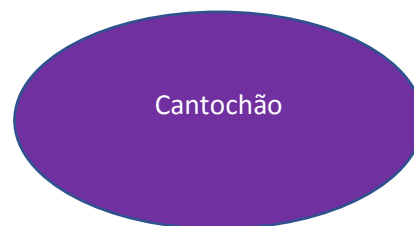
7) Trechos do texto falado por Isabel Nogueira



8) Pulso – Drone



9) Cantochão



10) Respiração Rosnado



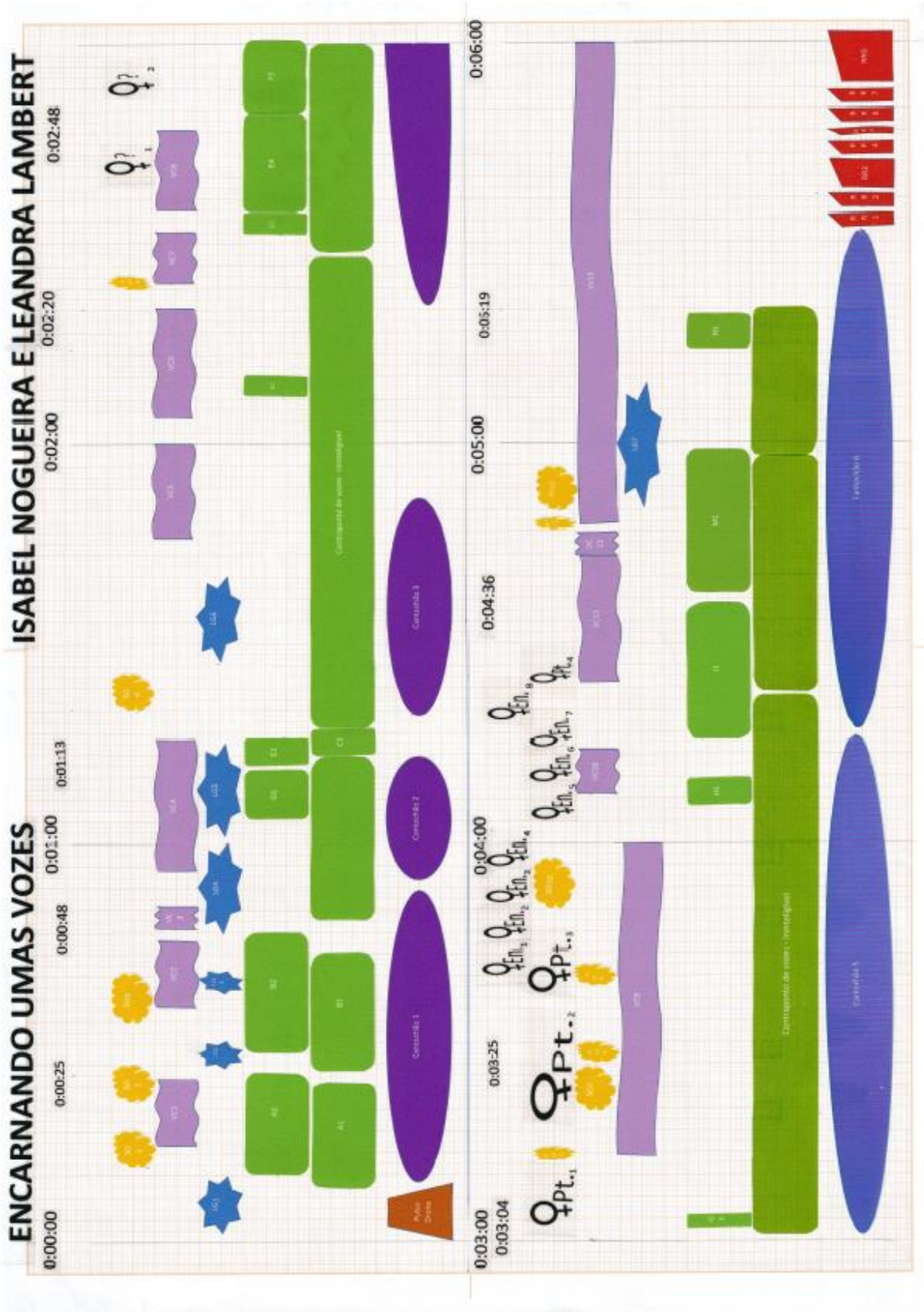


Diagrama 4. Diagrama Analítico de "Encarnando Umas Vozes" do duo Strana Lektiri - Isabel Nogueira e Leandra Lambert<sup>314</sup>

<sup>314</sup> O Original deste diagrama é em folha A3.

#### 4.2.3 LILIAN CAMPESATO



*Figura 9. Lilian Campesato em performance. Foto: Fernando Iazzetta*

Lilian Campesato é artista sonora, compositora, performer, pesquisadora, mãe, feminista e muitas outras coisas. É natural de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul. Tem se dedicado academicamente à pesquisa sobre ruído, voz e gestos combinados com meios eletrônicos. Durante o ano de 2015 desenvolveu sua pesquisa de pós-doutorado na USP. É doutora (2012) e mestre (2007) por essa mesma instituição e licenciada em Música (2003) pela Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Lilian Campesato iniciou na música através do estudo do piano aos seis anos de idade. Apesar de gostar muito de tocar, a artista se queixa em entrevista de sua formação inicial ter sido muito tradicional e rígida e que isso a levou muito cedo a questionamentos sobre performance. Conta que era muito criticada e que sua professora de piano lhe “dava tapa na mão” porque se mexia demais - “porque o que importa é a música, você, não importa!” (CAMPESATO, 2014)<sup>315</sup>. A artista não entendia e não aceitava esse tipo de imposição relacionada à ou ao performer, bem como a regra de vestir preto na busca pela neutralidade a fim de interferir o menos possível na apreensão musical, como se na performance musical somente o som importasse.

---

<sup>315</sup> Em entrevista via Skype, em 04/12/2014.

Em 1999 ingressou no curso de licenciatura em Música da UEL – Universidade Estadual de Londrina e lá, entrou em contato com práticas de criação musical. Importante nessa fase foram as oficinas ministradas por Janete El Haouli. El Haouli apresentou parte de seus experimentos e pesquisa com voz e as e os alunos criaram composições e improvisações, utilizando voz e outros objetos sonoros. Iniciou-se, na graduação, um processo de pesquisa do som em formas híbridas que a levaria para a pesquisa no mestrado sobre arte sonora, intitulada *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. Nesta, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Iazzetta, Lilian Campesato faz um mapeamento da chamada arte sonora através de conceitos e exemplos de artistas nesse nicho. Mais do que propor uma definição delimitadora do termo, a pesquisadora propõe uma compreensão da arte sonora como articulação de diversas práticas e conceitos, sendo um campo em crescimento. Em sua tese de doutorado intitulada *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*, a pesquisadora investiga os processos de incorporação do ruído enquanto som desejável em música e na arte em geral a partir do século XX, abordando as contradições implicadas nesse processo. Resumidamente, a pesquisadora postula que “ruído”, sendo algo indesejado, algo que incomoda e é evitado, é também um dos recursos que possibilita o desenvolvimento de novas correntes estéticas em música, por exemplo. De forma contraditória o ruído é utilizado no sentido de “sujar” algo estabelecido, trazendo uma nova conformação. Contudo, para que seja incorporado de fato, ele deixa de ser ruído, ele é silenciado ou sublimado e se transforma em algo como “som musical” possível, perdendo seu fator que o classifica como ruído – o fator do “indesejável”. (CAMPESATO, 2012, p.5.).

Em um processo complementar às pesquisas acadêmicas, desde a graduação Lilian Campesato vem experimentando performaticamente com ruído<sup>316</sup>, sons diversos e tecnologia. Além do interesse nos sons propriamente dito e sua aplicação na música, a artista também tem se dedicado à experimentação da relação dos sons com a sensorialidade e com a performance, estando tudo mais ou menos imbricado. Para Lilian Campesato, sensorialidade são aspectos sonoros musicais que não remetem exclusivamente a questões “estruturais ou processuais” da música e apreensão musical (CAMPESATO, 2012.). A sensorialidade, como o próprio termo sugere, remete às sensações no corpo (incluindo aspectos psíquicos). Neste sentido, algumas

---

<sup>316</sup> Segundo a concepção de Lilian Campesato, pensar em ruído em música implica necessariamente a contradição, pois quando um som caracterizado como barulho ou ruído é incorporado à música (de diversas maneiras) ele perde sua qualidade de indesejado musicalmente, ele precisa ser silenciado, ou sublimado (como no caso, argumenta ela, da música-ruído). (CAMPESATO, 2012, p. 141.). Apesar de concordarmos com sua visão, adotamos o termo ruído no presente texto como sinônimo de sons que são antagônicos aos sons tradicionalmente compreendidos como sons musicais, provenientes de instrumentos musicais tradicionais, segundo o conceito de senso comum.



vertentes como música minimalista ou o *noise* são exemplos de propostas sonoras em que a sensorialidade assume papel central na apreensão musical, possibilitando a experiência de um tempo suspenso, de uma imersão em um universo sonoro agressivo e assim por diante.

Muitas das obras da artista trabalham com esses três eixos: ruído / sons diversos, sensorialidade e performance. Como as peças solo:

- *De Perto* (2015). É uma peça acusmática binaural “criada para o trabalho ‘módulo de escuta’ do artista plástico Ricardo Basbaum – um divã com fones de ouvido para que se escute peças sonoras de artistas convidados”. (CAMPESATO, s/d)<sup>317</sup>. Nessa peça a sensorialidade é evidenciada pela própria estrutura de gravação (microfone binaural) que é feita simulando uma cabeça humana. Assim, a sensação que temos ao ouvir/sentir a peça é de que estamos presentes no espaço em que o som está sendo produzido, sendo possível percebê-lo assim como os gestos. Mesmo sendo acusmática a performance da peça é presente na sonoridade e na sensorialidade. Através da escuta é possível “visualizar” os movimentos, os gestos, o percurso que a artista performa na gravação.
- *Fedra* (2014). Peça para voz e eletroacústica. Peça analisada neste capítulo.
- *Deep Music* (2010). Instalação sonora em que a artista simula a difusão sonora em ar e submersa na água. É uma proposta interativa, em que a imagem de dois rádios projetada simula a flutuação no ar ou a queda na água de dois aquários (há realmente dois aquários cheios pela metade com água, imprimindo uma sensação mais real) dependendo da interação do público. Nessa obra a performance está por conta do público que interage com os aquários. A sonoridade da peça é composta por sons de gotas de água e sons de chuva e a música *Water Music* de Haendel. A sensorialidade está na percepção da diferença do som submerso na água ou não. A parte de programação da obra foi realizada por Fernando Iazzetta.

---

<sup>317</sup> Disponível em seu currículo Lattes.

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4745424H6#FormacaoComplementar>



*Figura 10. Homem interagindo com a instalação Deep Music de Lilian Campesato. Foto: Pedro Paulo Kohler*



*Figura 11. Lilian Campesato trabalhando na construção da instalação Deep Music. Foto: Fernando Iazzetta*

Além das peças solo, Lilian Campesato vem trabalhando desde o início dos anos 2000 com diversos artistas, tendo, inclusive, feito parte de um coletivo que durou cerca de três

anos, o *M.U.R.O* (2006-2009). Fizeram parte desse coletivo: Lilian Campesato, Valério Fiel da Costa, Alexandre Fenerich, Giuliano Obici, Patrícia Francisco, Gabriela Marcondes, Alexandre Porres, Alexandre Brautigam, Debb, Andrei Thomaz. O foco era trabalhar com arte sonora coletivamente, buscando a incorporação do espaço e do audiovisual como elementos cruciais das performances. Também era constituído por artistas de outras áreas que não a música, como as artistas Patrícia Francisco, Gabriela Marcondes e Debb, mais vinculadas às artes visuais e literárias<sup>318</sup>. O coletivo dava visibilidade a trabalhos individuais de seus e suas integrantes e também desenvolveu alguns trabalhos criados coletivamente como *A Teia*. Trata-se de uma performance-instalação com recursos de processamento em tempo real, que foi apresentada em diversos eventos entre 2006 e 2009, com destaque para o *FILE* (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) 2007, o festival *Re:New* em Copenhague, na Dinamarca em 2008 e no *FILE* 2009.

Uma das principais parcerias da artista é seu companheiro Fernando Iazzetta, com quem vem desenvolvendo trabalhos desde 2006. Nos trabalhos desenvolvidos pelo duo é possível identificar os mesmos elementos que a pesquisadora desenvolve nas pesquisas acadêmicas e em trabalhos solo. Alguns exemplos são a performance *Movimento* (2010), que é multimídia, contendo vídeo e performance ao vivo (improvisação com instrumentos de percussão e voz, Lilian Campesato; e processamento digital em tempo real, Fernando Iazzetta). Essa performance, segundo a artista, foi uma espécie de precursora de *Fedra*, em relação à abordagem da voz. Outras performances importantes do duo em relação à exploração de ruído, sensorialidade e performance (sempre com a utilização de recursos digitais e eletrônicos em tempo real) são *Late Delay* (2013), *O estranho* (“performance audiovisual ruidosa baseada no texto ‘*Alienação e Magia Negra*’ de Antonin Artaud, 2015), *Mínimo* (2015) e *Drunk Hands* (2013).

Além das parcerias citadas, a artista vem desenvolvendo projetos tanto de criação como de interpretação ao lado de artistas como Janete El Haouli, José Augusto Mannis, Rodolfo Caesar, Julian Jaramillo, Michelle Agnes e Jean-Pierre Caron.

Ainda, é importante lembrar do papel fundamental de Lilian Campesato na criação da *Rede Sonora: música e feminismos*, abordada no terceiro capítulo deste trabalho. Desde 2015, a artista pesquisadora vem pesquisando de forma autônoma feminismos na música e participado de debates e eventos que abordam o tema, como o *Forum Wiswos: Educating*

---

<sup>318</sup> Cabe observar que entre os e as artistas do coletivo, Lilian Campesato era a única mulher que estava mais vinculada à área da música. As outras mulheres do coletivo vinham de outras artes.

*Girls in Sound*<sup>319</sup>, ocorrido em 2016 em Lancaster, Inglaterra, sobre a educação de meninas na música. Fez parte desse fórum também a artista Isabel Nogueira. No ano de 2017 Lilian Campesato foi convidada a falar sobre “Música e feminismos” no festival *Rumor*, em Recife, organizado por Yury Bruschy.

#### 4.2.3.1 – Fedra



Figura 12. Lilian Campesato em performance de Fedra durante o XII ENCUN. Foto: Natácha Maurer

*Fedra* é uma peça de pouco mais de seis minutos para voz solo (a de Lilian Campesato) e eletroacústica. Foi o primeiro trabalho solo da artista utilizando apenas sua

<sup>319</sup> Wiswos (*Women in Sound Women on Sound*) (Mulheres no som mulheres sobre som) é uma rede que engloba pessoas e coletivos de diversas localidades do mundo para discutir, pensar, propor ações sobre as desigualdades de gênero e as mulheres na música, em especial na interseção de música e tecnologia. O *Forum Wiswos* foi um evento de discussão e proposição em educação musical e tecnologia, com o recorte de gênero, ocorrido na Universidade de Lancaster, Inglaterra, em 2016. Ver: <http://wiswos.com/index.php>, <http://insight.lancaster.ac.uk/?p=1548> e <http://www.sonora.me/2016/05/23/contribuicoes-da-rede-sonora-para-o-forum-wiswos-educating-girls-in-sound-apresentado-por-lilian-campesato-english-version/>

própria voz. Como comentado, a performance *Movimento*, criada em parceria com Fernando Iazzetta, foi uma espécie de precursora de *Fedra*, pois nela Lilian Campesato explora a voz evitando referências à voz cantada ou à semanticidade da língua. Esses dois aspectos serão mais desenvolvidos e explorados em *Fedra*. Nesse caso, a artista explora o ruído da voz utilizando sons de respiração, gritos, sussurros, estalidos com a língua e com os lábios, sons guturais, fala sem sentido e outros. Outra particularidade da peça é que foi também a primeira obra da artista composta para ser incluída em suporte fixo. Até *Fedra*, todos os trabalhos de Lilian Campesato eram pensados para serem performados ao vivo. Em 2014, recebeu um convite do artista da cena *noise* do Rio de Janeiro, Jhones Silva, para participar da coletânea *Dissonances from Women*, o segundo da série *Dissonances from Hell*. Nessas duas coletâneas o ruído ou o *noise* são propostos como gênero musical.

A composição de *Fedra* se deu durante uma tarde de improvisações gravadas e depois editadas. Em entrevista a mim<sup>320</sup>, Lilian Campesato afirma que esse é um método recorrente seu. O título da música foi inspirado na imagem de um quadro adquirido em uma viagem à Alemanha. O quadro, cujo nome é *Fedra*, é a ilustração do rosto de uma mulher com a boca aberta, os olhos fechados e os cabelos arrumados de tal forma que “parecem uma força”, diz Campesato:

Aconteceu que *Fedra* apareceu pra mim, não como um nome, nem como a história. Na verdade, ela veio com uma imagem, um quadro que eu comprei. Talvez a imagem tenha me inspirado antes da gravação e aí o nome veio como consequência. O quadro sobre o qual eu comentei ilustra uma menina, uma menina mulher com cabelo comprido. Ela está de olho fechado e está quase gritando. Ela sugere uma emissão vocal ali bastante angustiada e está com o cabelo quase como se estivesse numa força. Isso foi muito marcante pra mim (...) A música veio no momento em que eu fui fazer a moldura do quadro, já em São Paulo. E essa imagem me impressionou bastante e talvez tenha me influenciado a fazer essa experimentação do jeito que eu fiz. Aí o nome veio como consequência: como é que vai chamar? Vai chamar *Fedra*, porque é o nome do quadro! (CAMPESATO, 2014.).<sup>321</sup>

<sup>320</sup> Em entrevista realizada em 04/12/2014.

<sup>321</sup> Idem.

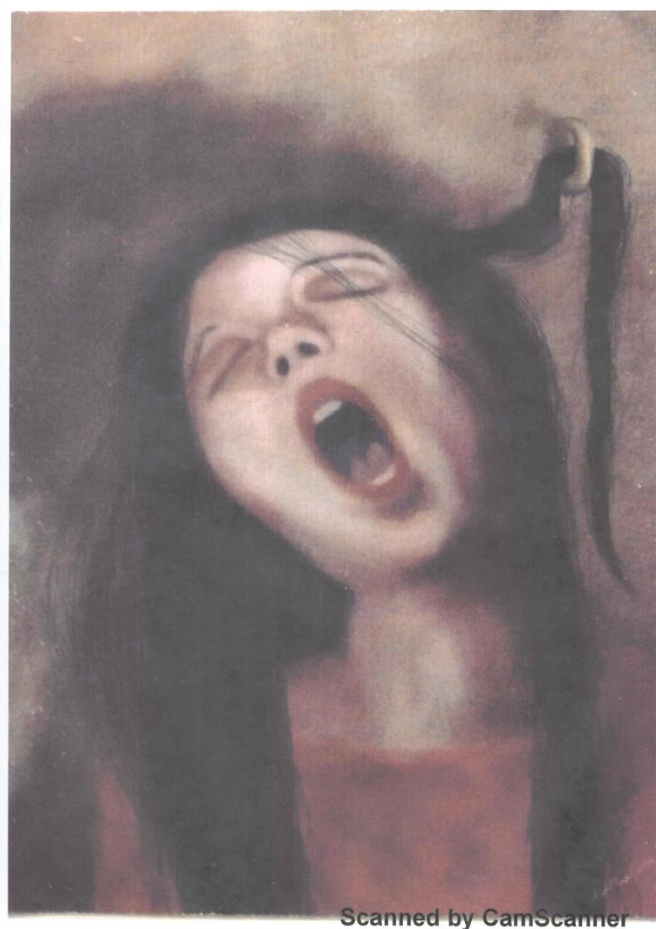


Figura 13. *Fedra*. Artista pintora: Fedralita<sup>322</sup>

Apesar de ter sido pensada e composta para suporte fixo, Lilian Campesato vem performando *Fedra* ao vivo desde novembro de 2014, a partir do *XIIº ENCUN*. De lá para cá a peça já foi performada ao vivo seis vezes contando com esta primeira apresentação. As apresentações encontram-se no quadro a seguir:

<b>Apresentações ao vivo de <i>Fedra</i> – Lilian Campesato</b>				
<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Produtor/produtora</b>	<b>Local</b>	<b>Cidade, Estado, País</b>
02/11/2015	<i>XIIº ENCUN</i>	Ibrasotope	Praça Vitor Civita	São Paulo, SP, Brasil
22/04/2015	Comemoração dos 70 anos de Demétrio Stratos	Janete El Haouli	TOCA	Londrina, Paraná, Brasil

<sup>322</sup> Imagem disponibilizada a mim por Lilian Campesato através de escaneamento do quadro original do acervo pessoal da artista.

<b>Apresentações ao vivo de <i>Fedra</i> – Lilian Campesato</b>				
<b>Data</b>	<b>Evento</b>	<b>Produtor/produtora</b>	<b>Local</b>	<b>Cidade, Estado, País</b>
24/07/2015	<i>FIME I</i>	Ibrasotope	SESC Consolação	São Paulo, SP, Brasil
19/08/2015	<i>Mostra de Música Eletroacústica</i>	SESC Glória	Arena do SESC Glória	Vitória, ES, Brasil
09/12/2015	<i>Enclaves Sitiados III – Festival White Noise</i>	Coletivo de música experimental <i>WhiteNoise</i> , Thomas Bjelkeborn e Emmanuel Ontiveros	Fonoteca Nacional	Cidade do México, México
13/12/2017	<i>RUMOR – Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental</i>	Yuri Bruschy e Cássio Sales	Teatro Hermilo Borba Filho	Recife, Pernambuco, Brasil

Quadro 4. Apresentações ao vivo de *Fedra* de Lilian Campesato.

Para as versões ao vivo, *Lilian Campesato* sobrepõe uma improvisação vocal à parte fixada em CD e amplificada, reproduzindo mais ou menos os mesmos gestos do áudio gravado. Não há manipulação da voz, nem da parte fixada nem da parte ao vivo. Somente em dois pequenos trechos especificados mais adiante a compositora aplica a ferramenta de *time-stretch*. Uma característica importante da performance ao vivo é a ambiguidade entre o que está sendo performado ao vivo e o que é a parte fixada. Além disso, chama a atenção na performance os gestos e expressões da artista. Para conseguir emitir aqueles sons, *Lilian Campesato* faz caretas, se contorce e estremece, como é possível verificar nas fotos. Todo esse contexto será importante na análise de *Fedra*.

A análise que proponho aqui é uma adaptação e atualização de uma análise realizada por mim em parceria com o musicólogo Thiago Cabral publicada no periódico *Vórtex*, em 2015, intitulada *O lamento de Fedra ou o lamento de Lilian Campesato na imagem de Fedra*. Para a análise, foi utilizada a versão do áudio fixada na compilação *Dissonance from Women* e as performances ao vivo no *XIº ENCUN* e no *FIME I*.

Pela própria metodologia compositiva de Lilian Campesato, *Fedra* se constitui como uma espécie de improviso editado. No artigo mencionado Cabral e eu sugerimos que a peça se aproxima de lamentos ritualísticos, tanto por suas características sonoras como pela

simbologia da figura mitológica de Fedra, aliada ao contexto de ser uma peça para voz-ruído composta e performada por uma mulher.

O lamento é uma expressão verbal sonora que pode utilizar elementos musicais como melodia e ritmo e é de difícil definição, por depender da cultura em que está inserido. Associa-se às expressões de forte teor emocional, recorrentemente aos sentimentos de dor e de perda, mas também de vingança, transcendência e superação. Vincula-se (em diversas culturas) a rituais de passagem e transição (como no evento do nascimento, do casamento e da morte, por exemplo). Pode ser de caráter artístico, como os famosos lamentos incluídos em óperas, sonatas, peças teatrais, musicais e até mesmo textos literários como as tragédias gregas e outros (ROSAND s/d; TOLBERT, 1990, p. 80; ROSEMBERG, 2004, p. 32; SILVA, 2011, p. 113-114; MUELLER, 2002, p.3; KLIGMAN, 1988). E pode também ser de caráter ritualístico, como os lamentos fúnebres de comunidades ciganas (BONINI-BARALDI, 2013); de comunidades indígenas brasileiras (URBAN, 1988); e de comunidades religiosas diversas, como os lamentos das carpideiras no Brasil, ainda bastante recorrentes em algumas regiões do país (PEDREIRA, 2010; FERREIRA, 2011). É majoritariamente performado por mulheres através da voz, embora existam lamentos performados por homens e também instrumentais (DELAPORTE, 2008, p. 55-59; ROSENBERG, 2004.).

Apesar de haver uma grande variedade de tipos de lamentos, algumas características são comuns a todos, tais como:

- Teor emocional;
- Caráter improvisatório<sup>323</sup>;
- Incorporação de elementos ícones do choro (ato de chorar), como soluço, gemido, respiração ofegante, voz – rangida ou crepitação da voz (*creaky voice*) e outros;
- Perda de sentido semântico – mesmo em lamentos em que há texto recitado ou cantado, parte do texto, em algum momento, deve perder o sentido, seja através da inclusão de sílabas e fonemas estranhos às palavras do texto, seja através da exclusão de sílabas e fonemas das palavras do texto, seja por frases sem sentido, por incorporação de melismas muito longos ou outros.

---

<sup>323</sup> Alguns lamentos são compostos e bastante estruturados do início ao fim, contudo, há elementos que os fazem parecer improvisações, como o próprio teor emocional, os elementos do choro, as falas sem sentido e outros.



- Fazer uma ligação entre mundos distintos: mais comum é entre mundo espiritual e real, mas pode ser também entre mundo subjetivo emocional e mundo objetivo racional, vida real e desejada e assim por diante.
- A grande maioria dos lamentos, tanto artísticos como ritualísticos eram e são de responsabilidade das mulheres, inclusive configurando-se, muitas vezes, como uma das poucas (senão a única) manifestação pública na qual as mulheres poderiam (e deveriam) se expressar. Nesses casos, os lamentos assumem papel social importante para as mulheres.
- A grande maioria dos lamentos estabelece e reafirma posições de poder dentro da comunidade e entre os familiares. Configuram-se como importantes termômetros sociais. Sendo as mulheres, na maioria dos casos, as responsáveis por esse gênero, elas estabelecem dentro de suas comunidades um espaço de poder reconhecido socialmente.

No caso de *Fedra* de Lilian Campesato, vários desses elementos estão presentes, como os ícones do choro (ato de chorar) (que são os ruídos na voz explorados pela artista<sup>324</sup>), o caráter improvisatório e a não semanticidade. Neste caso não há “perda de semanticidade”, pois não há em nenhum momento da peça um texto inteligível semanticamente. Contudo a artista explora a emissão de fonemas que parecem compor uma língua estranha, sem sentido. Em relação ao “teor emocional” é possível fazer uma aproximação a partir da interpretação do nome da peça e o significado tanto para *Lilian Campesato* de forma consciente, como um significado mais abrangente, mesmo que a artista não tivesse plena consciência deste ao escolher o nome, bem como uma análise do discurso da própria autora sobre seu processo compositivo.

Fedra é o nome de uma heroína de um mito grego. A personagem vive um drama passionai, pois se apaixona pelo enteado. O drama ocorre por ser uma paixão proibida e, ainda por cima, não correspondida. Fedra é casada com Teseu e madrastra de Hipólito, filho de Teseu com Hipólita (ou Antíopa ou Melanipe). Hipólito é um jovem apaixonado por caça e devoto da deusa Artêmis (deusa da caça).<sup>325</sup> O drama se inicia quando Afrodite, deusa do

---

<sup>324</sup> Falar que Lilian Campesato explora sons “ícones do choro (ato de chorar)” pode ser interpretado como uma metáfora, pois a compositora explora os ruídos na voz independentemente de associá-los ao evento do “choro”. Contudo, sonoramente, o que é chamado de ruído da voz condiz também com os sons “ícones do choro (ato de chorar)”.

<sup>325</sup> Uma característica importante sobre Hipólito é a misoginia. Sua devoção por Artêmis, inclusive, é justificada pela deusa ser considerada masculinizada.

amor, enciumada da devoção de Hipólito por Artêmis, decide puni-lo e lança um feitiço sobre Fedra para que esta se apaixone perdidamente pelo enteado. Enfeitiçada, Fedra, aos poucos, percebe seus novos sentimentos arrebatadores para com o enteado e depois de sofrer em silêncio, por considerar seus sentimentos vexaminosos, incestuosos, decide declarar-se ao novo amado passando a ver seus sentimentos como a mais pura expressão do amor, não podendo assim ser pecaminoso. Aproveita uma situação de ausência de Teseu, seu esposo, em decorrência de uma viagem e declara seu amor a Hipólito durante uma caçada. É imediatamente rejeitada pelo enteado, que apesar de surpreso e revoltado pela investida da madrastra, permanece em silêncio, sem denunciar a seu pai a ação de Fedra. Fedra, por sua vez, cai em desgraça pela vergonha de ter se declarado e por raiva pela reação de Hipólito e, aconselhada por sua criada, o acusa, para Teseu, de a ter assediado. Tomado pela ira, Teseu manda matar o filho em uma de suas caçadas. Fedra, arrependida por ser a responsável pela morte de seu amado, se enforca, tirando a própria vida.<sup>326</sup>

No contexto da pólis grega, as tragédias desempenhavam o papel tanto de representação da vida como de apresentação de problemas e suas possíveis soluções (ou seja, de sugestões de soluções de problemas reais vivenciados no cotidiano), e da possibilidade da vivência de sentimentos e emoções que na vida real não tinham espaço, especialmente para as classes sociais consideradas como de não-cidadãos, como os escravos e as mulheres. A possibilidade de vivenciar através da tragédia, o dionisíaco (NIETZSCHE, 1992) – fator importante na administração e garantia da felicidade na pólis (MUELLER, 2002) – são a catarse e a tragédia como ferramenta de educação moral. Nesse sentido, as personagens femininas representavam possibilidades impensáveis na vida real cotidiana e através delas tornava-se possível, por exemplo, a admiração por mulheres e a aceitação de mulheres fortes, modelos e influentes, considerando que na Grécia antiga a misoginia era marcante (LOPES, 2012; LORAUX, 1988). Assim como nos lamentos rituais da vida real de comunidades, os lamentos nas tragédias também são uma das principais manifestações da expressão feminina:

---

<sup>326</sup> Existem algumas versões diferentes da tragédia que envolve Fedra e Hipólito. Em todas, tanto a heroína quanto o herói morrem no final, contudo o momento e o tipo de morte variam de autor para autor. A primeira tragédia documentada que trata do drama de Fedra e Hipólito é a de Eurípedes - *Hipólito Velado*. Esta versão, contudo, não foi bem aceita pelo público e o autor escreveu uma segunda versão em 428 a.C intitulada *Hipólito Porta-Coroas* (conhecida atualmente simplesmente por “Hipólito”) a qual, segundo Fernando Crispim Zorner da Silva [2016], é a versão que está completa e a mais conhecida. Nas versões euripidianas Fedra se suicida, através do enforcamento, antes de Hipólito ser morto. Outra tragédia em que a heroína é protagonista é a de Sêneca (4 a. C- 65 d.C), cujo título é *Fedra*. Em Sêneca, Fedra se suicida após a morte de Hipólito (GONÇALVES, 1996, p.49.). A terceira tragédia *Fedra* amplamente conhecida é a do dramaturgo francês Racine e data de 1677. Nela, Fedra se suicida por envenenamento após conhecimento da morte de Hipólito. Outras tragédias, peças teatrais e óperas abordaram a personagem. Há variações também em relação a outras coisas do mito, como a maneira como é revelada a paixão de Fedra por Hipólito, como Teseu descobre e assim por diante.

E dentre elas o lamento ritual figurava como uma das práticas mais importantes. Embora não fosse de exclusividade das mulheres essa prática foi sempre considerada como algo próprio do feminino, pois se acreditava que as mulheres tinham uma afinidade inata com o choro e os cantos tristes. Na tragédia grega ele era o principal estilo da fala feminina. O lamento, tal como aparece no gênero trágico, tem como características o choro interjuncional, comandos, refrão e repetição, além de formas específicas de tratamento, e o uso de metáforas.” (SILVA, 2011, p. 113-114.).

Ainda, é importante dizer que são neles que conhecemos os sentimentos mais íntimos dessas personagens, especialmente os relacionados à dor, tristeza, angústia, impotência e outros. São neles que são feitos presságios e clamores por justiça e vingança, como no caso do lamento de Cassandra, na “Oréstia” de Eurípedes (SILVA, 2011, p. 116), sendo através deles ser possível vivenciar a catarse. O lamento nos rituais ou nas tragédias é visto para autoras como Talita Nunes Silva (2011), Elizabeth Tolbert (1990) e Ruth Emely Rosenberg (2004) como uma expressão transgressora no sentido de, nele, a mulher poder se expressar e assim, influenciar, mudar e se colocar dentro do contexto público e político, algo que não era possível (ou que era muito limitado) na vida real.

Cabe lembrar que no depoimento de Lilian Campesato sobre o processo compositivo de *Fedra*, a artista diz ter sido influenciada pela imagem do quadro a qual, para ela, parecia emitir o sentimento de angústia. Ainda sobre o processo compositivo de *Fedra* e suas expectativas em relação à exposição desse trabalho, *Lilian Campesato* dirá:

São sons fisiológicos, são sons ligados a uma produção que tem a ver comigo. É muita exposição (...). É um relacionamento pessoal mesmo com a minha produção vocal. Isso é o que me interessava. Como colocar isso numa outra dinâmica?<sup>327</sup> Eu já estava fazendo um pouco isso - em outros trabalhos que fiz com vídeo ou com outras pessoas (...) Passa por uma **angústia**. A voz é muito isso. A voz tem um caráter visivelmente pessoal. Ela é única de cada pessoa. Homogeneizar essa voz não me interessava. Não é uma coisa que você possa repetir. Não tem como ser homogêneo. Então como é que eu faria uma música explorando somente a minha história? Era simplesmente tentar buscar esses sons internos, minha história, no meu corpo... quase uma psicanálise reversa... O que está atrás desses sons todos, dessas **angústias**? É um pouco o que eu vou tentar fazer com *Fedra* (...). **Tem uma coisa na história de Fedra que me interessa muito que está presente na ambiguidade que tem na produção desses sons. Por exemplo, tem uma coisa de um sexismo que a história de Fedra traz, que eu como mulher coloquei a minha emissão vocal ali pensando muito nesses lugares da voz feminina. Muito a ver com momento de tensão, de medo... tem momentos que é um gozo, tem momentos que é afirmação de mim mesma, tem momentos que é uma angústia muito grande de um lugar que é muito presente no universo feminino, momentos em que a minha voz está nesse lugar da angústia por uma inferioridade que depois passa para a extroversão absoluta da voz. Uma transgressão desse universo submisso em que a voz**

<sup>327</sup> Essa outra dinâmica a que se refere é a fixação em CD.

**da mulher sempre está de alguma maneira inferiorizada. A peça faz essa relação. Isso é muito forte pra mim.** Tentei me perguntar como na minha história esses lugares estavam e como é que a minha voz expressava isso ou se rebelava... **É lembrar de sentimentos mesmo:** como é esse lugar da **angústia**? Do **menosprezo**, de sentir esse sexismo, isso é inevitável eu acho... Isso é muito forte e eu estava bastante **apreensiva** com a performance ali. Não só com a performance, mas também com a gravação. Quando eu coloquei isso no *sound cloud* eu fiquei muito surpresa com a repercussão! É quase como se eu tivesse compartilhado com as pessoas uma coisa muito íntima. Eu fiquei um pouco assustada quando eu vi ali. Aí, eu pensei: *nossa, sou doida, o que é que eu fiz?*... (CAMPESATO, 2014, Grifos meus).<sup>328</sup>

Nesse sentido, *Fedra* de Lilian Campesato trabalha com a exploração e expressão de emoções que podem se vincular às emoções mais recorrentes nos lamentos. E ela faz isso a partir de uma imersão em suas próprias experiências pessoais aliado àquilo que percebe da história de *Fedra*, construindo uma espécie de identificação com a personagem por ambas compartilharem a condição de serem mulheres, e, portanto, estarem sujeitas à tratamentos machistas e misóginos. Assim como nos lamentos rituais em que as mulheres, através deles, constroem um espaço seguro e de poder para e entre elas (como uma espécie de irmandade<sup>329</sup>), poderia dizer que a história e a imagem de *Fedra* atuaram para Lilian Campesato como um lugar em que ao mesmo tempo ela se sentia segura para se expor e se sentia compelida a cantar as dores de sua “irmã”, a Fedra, as quais eram suas também.

Em *Fedra*, ao todo, identificamos (eu e Thiago Cabral) dez gestos sonoros principais que foram organizados na peça em vinte e seis<sup>330</sup>. Cada um desses gestos é apresentado de formas variadas. Cada gesto foi caracterizado por uma letra para identificação mais fácil no diagrama analítico disponível ao final deste item. Os gestos são:

- 1 Gesto de Respiração (em que se ouve a inspiração e a expiração) – representado por “R”. (ocorrem 3 variações);
- 2 Grito - representado por “G” (5 variações)
- 3 Inspiração seguida por Grito – representado por “IG” (8 variações)
- 4 Estalidos com os lábios e a língua – representado por “E” (3 variações)
- 5 Sílabas e fonemas de uma língua sem sentido – representado por “L” (2 variações)

<sup>328</sup> Em entrevista realizada em 04/12/2014.

<sup>329</sup> Como argumenta Ruth Emely Rosenberg em *A voice like thunder: Corsigan women's lament as cultural work* (2004), nas páginas 37-38 e 39-40, ou Elizabeth Tolbert em *Women cry with words: Symbolization of affect in the Karelian lament* (1990), p. 80: “Eles agiam simultaneamente como um comentário nos complexos e intrincados rituais e como uma força eficaz necessária.”

<sup>330</sup> Na análise realizada com Thiago Cabral foram identificados seis gestos principais na peça. Ao rever a análise, no entanto, considerei que alguns desses gestos se subdividiam em outros gestos específicos. Assim, nesta análise apresentada na tese utilizo algumas categorias elaboradas em parceria com Thiago Cabral e as atualizo, perfazendo um total de dez, nessa nova versão.

- 6 Grito seguido de Ruído – representado por “GR”. (Esse é o único som manipulado da peça que sofreu tratamento digital – “time stretching”. O som é de frequência grave e se assemelha ao som de vento no microfone). (1 ocorrência)
- 7 Inspiração ruidosa – representado por “I” (1 ocorrência)
- 8 Estalidos e “Línguas” simultaneamente – representado por “EL” (1 ocorrência)
- 9 Ruído seguido de Grito – representado por “RG”. Esse som aparenta ter sido manipulado digitalmente, por isso o nomeei de “ruído”. (1 ocorrência)
- 10 Expiração – representada por “Ex”

A peça inicia-se com sons de respiração (“Inspiração – Expiração”) lenta e ruidosa, apesar de em volume baixo. Em seguida entra um primeiro “Grito”, que é contido (apresenta um movimento ascendente do grave para o agudo e tem a duração aproximada de 9 segundos). Depois de apresentados esses dois gestos (que serão os principais gestos da peça) Lilian Campesato apresenta o terceiro que é a junção dos dois: “Inspiração – Grito”. Neste, o gesto de inspiração é mais longo e vai se transformando em uma espécie de grito aspirado (provoca uma sensação aflitiva de falta de ar). Até aproximadamente 1 minuto e 46 segundos a compositora explora esses três gestos, alternando-os. Em seguida apresenta o quarto gesto da peça, os “Estalidos”. São estalidos realizados com a língua e com os lábios. Os “Estalidos” demarcam o início de uma espécie de diálogo entre gestos contrastantes, como os “Estalidos”, o “Grito” e “Línguas”. Os “Estalidos” e as “Línguas” configuram-se mais ou menos como pertencentes ao mesmo gênero de gestos, vinculados à ideia de linguagem. No gesto “Línguas”, há entonações lamuriosas, que lembram de forma mais direta as lamentações. Todo o trecho segue mais ou menos da seguinte forma: “Estalidos” seguidos de “Grito” e, na sequência, “Línguas”, mas ainda discreta apresentando fonemas com som de “sss” seguido do “Estalidos” e de mais um “Grito”. Nesse momento, entrando na metade da peça aparece o gesto “Línguas” em variação mais próxima das lamentações. Dura cerca de 40 segundos. Após esse gesto, Lilian Campesato apresenta o “Grito – Ruído” o qual é a junção de um grito agudo contido com o som manipulado digitalmente com a ferramenta de *time-strech*. O gesto se assemelha ao som de um vento e tem um crescendo proeminente que termina de forma abrupta. Na sequência, mais uma seção de diálogo contrastante entre “Estalidos”, “Grito” e “Línguas” (dessa vez “Línguas” se confunde um pouco com “Estalidos” e é sussurrada). Esse grande trecho que vai aproximadamente do 1 minuto e 46 segundos até 5 minutos e 12 segundos é o momento em que aparecem os contrastes, os quais podem ser interpretados

como dois mundos diferentes fazendo uma associação com os lamentos quando se faz a ligação entre dois mundos.

Para terminar, a partir de aproximadamente 5 minutos e 12 segundos, Lilian Camposato apresenta três variações do gesto “Inspiração – Grito”. Na primeira, a parte da inspiração é bastante alongada e o grito é discreto. Na segunda, o grito ganha mais força e, na terceira, invade o gesto tornando-se predominante. Segue uma tabela com essas descrições:

<b>FEDRA – Gestos sonoros no tempo</b>				
<b>Fragmento</b>	<b>Início</b>	<b>Fim</b>	<b>Rótulo</b>	<b>Recurso Vocal</b>
1	0:00:00	0:00:30	R	Respiração (Inspiração + Expiração) 1
2	0:00:31	0:00:40	G	Grito 1
3	0:00:40	0:00:48	IG	Inspiração + Grito 1
4	0:00:48	0:00:55	G	Grito 2
5	0:00:55	1:00:01	G	Grito 3
6	0:01:01	0:01:07	IG	Inspiração + Grito 2
7	0:01:07	0:01:13	G	Grito 4
8	0:01:13	0:01:22	IG	Inspiração + Grito 3
9	0:01:22	0:01:27	R	Respiração (Inspiração + Expiração) 2
10	0:01:27	0:01:33	IG	Inspiração + Grito 4
11	0:01:33	0:01:46	IG	Inspiração + Grito 5
12	0:01:46	0:01:56	E	Estalidos 1
13	0:01:56	0:02:12	G	Grito 5
14	0:02:12	0:02:15	R	Respiração (Inspiração + Expiração) 3
15	0:02:15	0:02:35	E	Estalidos 2
16	0:02:35	0:02:39	IG	Inspiração + Grito 6
17	0:02:39	0:03:26	L	Línguas 1
18	0:03:26	0:03:44	GR	Grito + Ruído
19	0:03:44	0:04:07	E	Estalidos 3
20	0:04:07	0:04:21	L	Línguas 2
21	0:04:21	0:05:12	EL	Estalidos + Línguas
22	0:05:12	0:06:00	RG	Ruído + Grito
23	0:06:00	0:06:05	Ex	Expiração 1
24	0:06:06	0:06:12	IG	Inspiração + Grito 7
25	0:06:12	0:06:15	Ex	Expiração 2
26	0:06:18	0:06:30	IG	Inspiração +

FEDRA – Gestos sonoros no tempo				
Fragmento	Início	Fim	Rótulo	Recurso Vocal
				Grito 8

Tabela 34. Fedra: Gestos no tempo

Em *Maneiras trágicas de matar uma mulher – imaginário da Grécia Antiga*, Nicole Loraux (1988) demonstra como nas tragédias gregas as mulheres (especialmente as heroínas) tinham mortes trágicas, como é o caso de Fedra, que se suicida pelo enforcamento, “morte feminina” (p. 31). Essas mortes eram necessárias para que as heroínas pudessem ser heroínas e admiradas, argumenta a historiadora, considerando que as tragédias desempenhavam papel importante em representar a dinâmica social da pólis grega, dando voz não só às classes abastadas e aos cidadãos, mas também às pessoas que não eram consideradas cidadãs como os escravos e as mulheres, por exemplo, através do coro e, no caso das mulheres, de personagens femininas. Ao mesmo tempo que através das tragédias era possível vivenciar situações e propor soluções para a vida prática, também era possível satisfazer necessidades psíquicas emocionais que na vida real não eram admitidas ou simplesmente não faziam parte da cultura, como, por exemplo, a admiração por uma mulher. É importante lembrar que na Grécia antiga havia um sentimento corrente misógino de desqualificação das mulheres (SILVA, 2011; GIORGIO, 1993). Nesse contexto o lamento nas tragédias será ainda mais importante simbolicamente, pois, segundo Loraux (em MUELLER, 2003) ele havia sido banido da vida cotidiana. Através da vivência dos lamentos dentro do contexto permitido das tragédias, as pessoas da pólis conseguiam expurgar seus próprios sentimentos: era a catarse.

Para Ana Lucia Hernandez di Giorgio (1993) e Talita Nunes da Silva (2011), os lamentos nas tragédias configuram-se como elementos importantes de transgressão e de superação das personagens femininas. Embora existam lamentos masculinos nesse gênero, os femininos são predominantes, pela sua relação com o emocional que é, por sua vez (e já o era na Antiguidade Grega) associado ao feminino. As duas pesquisadoras argumentam que o lamento coloca-se como elemento de transgressão, porque através dele as mulheres podiam se expressar livremente expondo suas angústias, seus medos e fazendo previsões, mal agouros ou exigências públicas (SILVA, 2011, p. 113-116). Mesmo a obra de Lilian Campesato sendo de uma natureza diferente da dos lamentos ritualísticos, é possível identificar a semelhança. Em ambos os casos, é através da expressão no lamento que as mulheres podem se colocar publicamente. No caso de rituais fúnebres, por exemplo, do povo de Córsega (ROSENBERG, 2004), da comunidade cigana da aldeia de Ceuas na Tailândia (BONINI-BARALDI, 2003),

ou da região Carélia (TOBERT, 1990), ou das carpideiras no Brasil (PEDREIRA, 2010; FERREIRA, 2011) às mulheres não era apenas permitida a lamentação no ritual fúnebre, mas sim exigida. Sua função social era (no caso de Córsega – pois essa prática foi extinta há anos<sup>331</sup>) e é (nos outros casos) lamentar os mortos e estabelecer, através do lamento, uma complexa rede hierárquica que reafirma lugares e poderes ocupados socialmente pela família do falecido ou da falecida. Ao mesmo tempo é através dos lamentos que as mulheres podem exigir da comunidade, e especificamente dos homens, justiça social (ROSENBERG, 2004, p. 37-38, 39-40).

A associação dos lamentos à peça *Fedra* de Lilian Campesato ocorre principalmente pelos tipos de sons utilizados e pela maneira como são utilizados pela artista, que afirma ter sentido angústia e outras emoções ao performá-los (os sons) para a gravação. Esses sons, que classificamos como próximos aos sons icônicos do choro (ato de chorar) embutidos com todo esse teor emocional trazido por Lilian Campesato em seu depoimento, nos permitiu pensar na aproximação com os lamentos rituais. Ainda, é importante pensar na dimensão simbólica do nome da peça, que, embora tenha sido escolhido sem a compositora ter plena consciência da história da personagem *Fedra*, este (o nome) dialoga simbolicamente com os gestos sonoros, reforçando nossa interpretação de aproximação aos lamentos rituais. Em relação ao nome da peça que remete diretamente à heroína da mitologia e às suas características sonoras, sociais e performáticas, pensadas no contexto da música experimental, podemos pensar em Lilian Campesato como uma artista que *lamenta* nesse contexto, assumindo ela mesmo características das lamenteiras (de denúncia, angústia, tristeza, superação e outros) e, ao mesmo tempo características da personagem de *Fedra*, que acaba sucumbindo ao mundo patriarcal, demonstrando como esse campo (da música experimental) ainda é inóspito para as mulheres. No caso de Lilian Campesato, é uma peça para voz solo (da própria compositora, portanto, voz feminina, emparelhada com o nome feminino da peça - Fedra). Essa voz explora somente sons considerados ruídos, os quais são os mesmos ruídos entendidos como ícones do choro (ato de chorar), abordados por autoras e autores que estudam os lamentos rituais, como Greg Urban (1980), Elizabeth Tolbert (1990), Ruth Emely Rosenberg (2004), Margareth Mazo (1994), Hélène Delaporte (2008).

A peça de Lilian Campesato é uma improvisação editada, sendo que o caráter improvisatório está também nos lamentos. É composta e performada por uma mulher e

---

<sup>331</sup> Segundo Rosenberg (2004), os lamentos fúnebres do povo de Córsega foram extintos. Hoje, é comum o resgate de caráter artístico desses lamentos. (2004, p.32.).



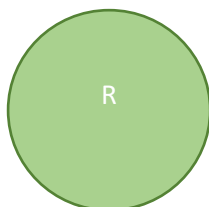
expressa grande teor emocional (de angústia – expresso inclusive em depoimento da própria artista – de dor, mas também de superação, de prazer e transgressão). Lilian Campesato transgride o uso recorrente da voz em música, que é associada ao canto. Também em performance se destaca em um meio majoritariamente masculino e pouco performático no palco. Para realizar *Fedra*, a artista não pode se manter “discreta”. Ela faz caretas, se contorce, estremece no palco ampliando a sensação de angústia proveniente do som. A performance, em sua estreia no *ENCUN* de 2014, por exemplo, destoou das outras em que os homens tocavam seus instrumentos e computadores no palco sem muito envolvimento performático. Com isso sugiro que o fato de Lilian Campesato ser mulher, apresentando-se performaticamente em um contexto em que isso não é a regra e apresentando uma peça vocal solo (cabe dizer que no contexto de sua estreia – *XIIº ENCUN* – no dia de sua apresentação, ela foi a única mulher a subir no palco e a única pessoa a apresentar peça vocal), transgride outras práticas e conformidades do campo da música experimental.

#### 4.3.2.1.1 Diagrama Analítico de *Fedra* de Lilian Campesato

Legenda das imagens do Diagrama Analítico de *Fedra*.

Escala: 1 segundo = 0,2cm

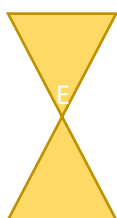
1) Respiração



2) Grito



3) Estalidos



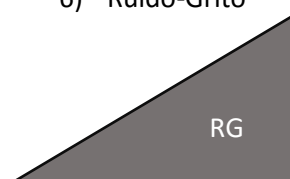
4) Inspiração-grito



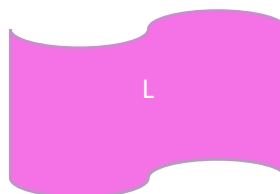
5) Grito-Ruído



6) Ruído-Grito



7) Línguas



8) Estalidos – Língua



9) Expiração



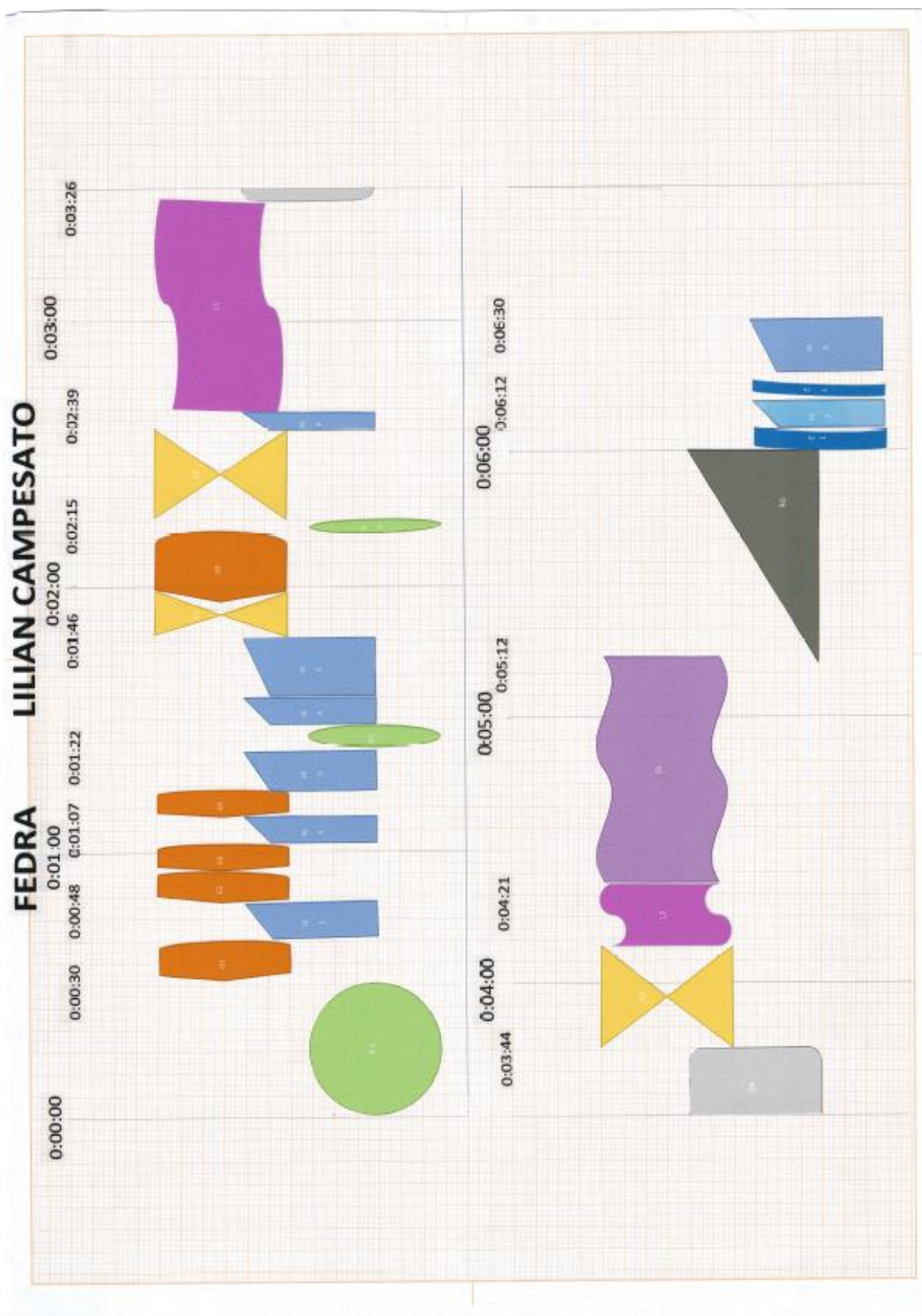


Diagrama 5. Diagrama analítico de "Fedra" de Lilian Campesato<sup>332</sup>

<sup>332</sup> O Diagrama original foi feito em tamanho A3

## 4.2.4 FERNANDA AOKI NAVARRO



Figura 14. Fernanda Aoki Navarro em performance de sua peça *Burden of Selfhood*. Foto: Ideas Calit2

Fernanda Aoki Navarro é compositora e pianista paulistana. A artista teve sua primeira formação musical ao piano no conservatório e começou a compor já na universidade no curso de composição musical da Faculdade de Música da ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP, Universidade de São Paulo. Graduiu-se em composição em 2008 e em 2011 deu continuidade aos estudos em composição musical no mestrado na University of California, Santa Cruz. Atualmente Fernanda Aoki é doutoranda em composição musical na University of California, San Diego.

A compositora transita por diversas práticas musicais como a música de concerto escrita e estrita para instrumentos convencionais, com formação solo ou de grupo, pela música eletroacústica, por instalações, *site specific*, performances, trilhas e outros. Sua obra é diversa.

Iniciou na música através do piano aos sete anos de idade quando ingressou no Conservatório Musical do Butantã em São Paulo, por escolha de sua mãe e de seu pai. Segundo a compositora, a escolha pelo instrumento foi no sentido de torná-la mais atrativa para o casamento, como uma espécie de dote: “poxa, eu entrei no conservatório e fui aprender música porque... meu pai achou que eu ia ser mais casável assim. Porque

menina bonitinha, assim, de família, né... toca piano!” (NAVARRO, 2015)<sup>333</sup>. Nesse período, apesar de gostar de tocar piano, Fernanda Aoki Navarro não tinha muita autonomia de suas escolhas e considera que somente aos 15 anos de idade, aproximadamente, descobriu que realmente gostava de música e de tocar o instrumento. Nesse momento, sua mãe e seu pai, que acreditavam que sua filha não gostava de estudar piano e estavam passando por dificuldades financeiras, lhe permitiram abandonar o conservatório. Fernanda Aoki Navarro percebeu o quanto a música era importante para ela e decidiu continuar estudando. Aos dezessete anos, ingressou no curso de composição musical da USP. É interessante frisar que nesse período de formação de Fernanda Aoki Navarro, nascia o *ENCUN* qual teve papel importante para o início da circulação da artista no meio enquanto compositora. No primeiro *ENCUN*, por exemplo, em 2003, apesar da participação feminina nas áreas de composição musical ter sido muito pequena (apenas quatro mulheres, sendo elas Fernanda Aoki Navarro, Denise Garcia, Fátima Carneiro e Grasiela Aparecida Dantas) sua participação foi marcante, tendo estreado seis peças diferentes (sendo cinco na mesma noite). Em 2007 volta a participar do *ENCUN*, em sua 5ª edição, dessa vez fazendo parte da comissão organizadora e estreando uma obra.

Em 2008 terminou o curso de graduação em Composição sob orientação do Prof. Dr. Fernando Iazzetta e em 2011 ingressou no curso de Mestrado em composição da University of California – Santa Cruz. Em 2013, conclui o mestrado com trabalho intitulado *Regaining the body: An approach to corporeality and physicality in composition and musical collaboration* em que explora a presença do corpo do/da intérprete como parte integrante do resultado sonoro e da performance, ao mesmo tempo que reivindica a inclusão do que chama de “fiscalidade” do instrumento, considerando as características próprias de cada instrumento.

Nesse sentido, em contraposição a uma prática em música que ela conceitua como tradicional, Fernanda Aoki Navarro se opõe ao uso abstrato de elementos sonoro/musicais como ritmo, alturas e prioriza os sons que o instrumento fornece em sua constituição, como por exemplo, o som que pode ser extraído do tubo da flauta, do corpo dos instrumentos de corda, sem necessariamente usar as cordas ou o arco<sup>334</sup>. A

<sup>333</sup> Em entrevista concedida a mim em São Paulo em 03/08/2015.

<sup>334</sup> Podemos dizer que Fernanda Navarro utiliza e se interessa (quando trabalhando com escrita musical e instrumentos tradicionais) por técnicas estendidas, associadas ao corpo da ou do intérprete específico. Significa que ela utiliza técnicas estendidas, mas não de forma abstrata. A música nasce de oficinas

artista foi aos poucos se aproximando dessa ideia através de sua prática composicional e enquanto pianista, sendo um marco a peça *Fendas* (2011) encomendada por Mário Del Nunzio. Muitas de suas peças instrumentais exploram essa concepção de “fisicalidade” e de “corporalidade”, como as peças: *Through* (2015) para flauta baixo, composta para Ine Vanoeveren; *To big for the door* (2014), para contrabaixo solo, composta para Matt Kline; e *Emptying the Body* (2012), para cello amplificado, composta para Derek Stein. O trabalho direto com os e as intérpretes permite a exploração de como aquela determinada pessoa se comporta tocando e, ao mesmo tempo, propõe novos desafios em suas técnicas e relações com seus respectivos instrumentos.

Em entrevista para o programa *Supertônica* da *Rede Cultura* com Arrigo Barnabé, Fernanda Aoki Navarro comenta:

A fisicalidade é muito importante para mim, na minha música (...). O lance da fisicalidade nessa peça (*Otherness*) e em outras também é: qual a relação que o performer – pessoa que tá tocando aquele instrumento – tem com o corpo dele ou dela e como o instrumento responde fisicamente. (...). Então, ao invés de partir de estruturas abstratas, por exemplo uma escala, eu gosto de pensar: o que dá para fazer com a flauta e quais seriam as maneiras que eu poderia repensar a flauta não só como um produtor de notas, mas como alguma coisa contra a qual você tem que soprar ar dentro. Isso muda totalmente a maneira como você pensa música. (NAVARRO, 2016/b.).<sup>335</sup>

Entre as artistas abordadas nesse trabalho, Fernanda Aoki Navarro é a única que tem formação formal em composição musical e também a única que compõe peças escritas para outros e outras intérpretes performarem. Contudo, sua prática composicional não se restringe à música escrita. O período nos Estados Unidos tem sido marcado por grande produção composicional e também por maior reconhecimento no meio. No caso de Fernanda Aoki Navarro, é importante considerar que a compositora foi casada com o compositor brasileiro Bernardo Barros e que os dois foram juntos, em 2011, para os Estados Unidos, mas se separaram pouco tempo depois. Em entrevista, Fernanda Aoki Navarro considera que parte do seu reconhecimento enquanto compositora começou a ocorrer no Brasil após a separação, porque antes, segundo ela, era vista no meio como namorada ou esposa de Barros. Ou seja, a referência era o homem ao qual ela estava vinculada afetivamente, procedimento comum no Brasil.

---

realizadas com suas e seus intérpretes e não isoladamente em seu escritório para ser tocada por uma ou um intérprete ‘genérico’.

<sup>335</sup> Em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/fernanda-aoki-navarro-da-fisicalidade-da-composicao>

Outro aspecto importante que a compositora vem explorando nos últimos anos é um posicionamento político feminista assumido em suas obras. Nesse sentido é possível identificar três abordagens predominantes:

- Mensagem de empoderamento feminino através da superação de processos violentos contra as mulheres. Aqui entram as peças *Unboxing Helena* (2011) para piano preparado e eletroacústica e a peça *Pink* (2013) para voz feminina, flauta, clarineta baixo, piano, percussão, violino/viola e violoncelo;
- Denúncia de violências contra mulheres. Nessa categoria entram as performances *Me, me, me* (2013), para um homem<sup>336</sup> com computador e um microfone, amplificando sua voz dizendo a palavra *me* (eu em inglês) em um palco com imagens e mensagens projetadas em uma tela, e difusão em auto-falantes de uma parte pré-gravada. A performance foi realizada no teatro da Faculdade de Música da University of California – San Diego. A outra performance é *Ela engoliu um piano de vidro* (2016), para cinco mulheres que tocam diferentes instrumentos de percussão e falam frases expondo e denunciando situações de violência contra mulheres e com discursos feministas, realizada para o *FIME II* em 2016.
- Sátira em cima de discursos machistas. Nessa categoria inclui-se a peça eletroacústica *Homage to Bruno Mantovani* (2014).

Em entrevistas, é possível perceber uma resistência de Fernanda Aoki em ser classificada ou rotulada como uma compositora mulher feminista ou que faz música política. Tanto em entrevista a mim como à jornalista Amanda Cavalcanti ou ao compositor Arrigo Barnabé, ela enfatiza que tem medo de ser rotulada e estereotipada, deixando claro que mesmo trabalhando com performance, ela também escreve música e

---

<sup>336</sup> O homem que participou da performance era um colega de Fernanda Aoki da UCSD. Ele não sabia do que se tratava a peça, mas aceitou o desafio proposto por Fernanda. A performance foi pensada para ele com o intuito de “educá-lo”, mostrando a necessidade do feminismo no mundo, pois em uma discussão em classe sobre os usos da voz, surgiu a reflexão sobre o silenciamento de vozes e como a voz poderia representar tanto o empoderamento como a opressão. Nesse contexto, esse colega de Aoki afirmou que não se interessava por essas questões sobre visibilidade e empoderamento que o feminismo trazia e buscava, que só se interessava por ele mesmo, por sua própria voz. Os dois brigaram e Fernanda Aoki Navarro lhe disse que só voltaria a falar com ele se aceitasse participar de uma performance sua sem saber do que se tratava. Enquanto ele falava a palavra *me*, eram projetadas na tela do palco imagens de mulheres (em um primeiro momento eram mulheres normatizadas no padrão de beleza e sensuais, para aos poucos se transformarem em imagens de mulheres oprimidas e violentadas) e mensagens com textos feministas ou de estatísticas de violência contra as mulheres. Assim, a performance criava uma relação direta entre diversas violências contra as mulheres e o egoísmo e egocentrismo de um homem que “só queria saber sobre a sua própria voz”. Ao dizer incessantemente a palavra *me*, nesse contexto, esse homem se colocava como responsável pelo machismo e pela violência decorrente dele.

que mesmo trabalhando com temáticas feministas ela também faz música sem necessariamente um viés político. Em suas palavras:

Eu tenho um medo terrível de ser reduzida e estereotipada e nunca mais conseguir sair debaixo dos rótulos que as pessoas podem me colocar. Esse medo sempre me dissuadiu de lidar com feminismo abertamente (NAVARRO, 2016/a.).

#### 4.2.4.1. *Homage to Bruno Mantovani*

*Homage to Bruno Mantovani* é uma peça eletroacústica de pouco mais de cinco minutos. Foi composta em 2014 como resposta a uma entrevista de Bruno Mantovani (compositor, regente e diretor do Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris) à *Radio France Musique*, em que o diretor faz algumas declarações machistas. Naquele mesmo ano, a peça serviu de vinheta para um concerto organizado por Fernanda Aoki Navarro junto a colegas do curso de música da UCSD – University of California – San Diego, incluído no *SprinFest*, um festival de música contemporânea anual da universidade de duração de uma semana. Ela não consta no programa de concerto. Neste, Fernanda Aoki Navarro estreou a peça *Pink* mencionada acima.

A peça *Homage to Bruno Mantovani* utiliza trechos da entrevista de Mantovani em sua voz original, na língua francesa, trechos traduzidos para o inglês em uma voz digital da *Google* e alguns outros sons como trechos de música *techno*, *pop*, e *lounge*, vinhetas tele jornalísticas, balidos de carneiro, risadas, som de pessoa vomitando, sons de descarga de privada entre outros.

Antes de falar da peça propriamente dita, cabe conhecer o contexto em que foi composta de maneira mais aprofundado.

Em 2013, o compositor e diretor do Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris, Bruno Mantovani concedeu uma entrevista à rádio *France Musique*. Nesta entrevista, quando indagado sobre a sub-representatividade feminina na regência musical, o compositor fez declarações que foram altamente criticadas em diversos *sites*, jornais, *blogs*, redes sociais e outros, especialmente na França, Inglaterra e Estados Unidos. Seguem os trechos polêmicos, separados por parágrafos identificados com uma letra para facilitar a análise e traduzidos do francês para o português<sup>337</sup>:

<sup>337</sup> É possível ouvir esse trecho da entrevista no seguinte endereço: <https://soundcloud.com/france-musique/bruno-mantovani-directeur-du>.



- A. Eu fico um pouco ... perturbado por todas as conversas sobre paridade, ou sobre discriminação positiva. Er... há poucas mulheres regentes, é verdade; Há poucos regentes africanos...
- B. Se começarmos a lidar com categorias, nós teremos dificuldade em respeitar o fato de que existem padrões, concursos e também ambições que podem ser bem diferentes para um homem ou para uma mulher.
- C. Como você sabe, os objetivos de um diretor, de um regente de orquestra são complicados. Nós obviamente encorajamos todo mundo para se inscrever para fazer parte da classe de regência pois assim nós teremos o máximo de regentes possíveis para prover as orquestras francesas e internacionais, mas as mulheres não estão necessariamente interessadas, e nem eu posso colocar uma baioneta atrás de cada estudante mulher no conservatório, seja compositora ou instrumentista, que poderia ter as capacidades para reger, para forçá-las a escolher essa carreira!
- D. Tem também o problema da maternidade que se faz presente ... hum... quem quer ter filhos... hum... terá dificuldade tendo uma carreira de regente, a qual pode mudar de rumo abruptamente da noite para o dia por muitos meses... e depois tendo que tratar de... Eu ia dizer “pós-venda” inosso da maternidade, significa dizer, criar uma criança à distância, isso não é simples, então você me diz que os homens estão na mesma situação, mas apesar de tudo, a relação da criança com a sua mãe não é a igual a que é com o pai.
- E. Às vezes, tem também até a restrição fisiológica... hum... a profissão de um regente é uma profissão particularmente desafiadora fisicamente; as vezes as mulheres são desencorajadas pelo próprio aspecto físico: regendo, pegando um avião, depois pegando outro avião. Regendo de novo... É bastante desafiador... então não há absolutamente nenhuma discriminação negativa, e é por isso que alguém pode atacar o conservatório, a Ópera de Paris, ou sei lá qual instituição, mas eu não sei se também deveria ter alguma discriminação positiva.
- F. Para mim, a única descriminação, não importa em qual disciplina, é o exame de admissão ou concurso. (MANTOVANI, 2013, em: SWITHINBANK)<sup>338</sup>.

---

<sup>338</sup> Minha tradução livre. Segue o texto em inglês traduzido do francês por Fabienne Séveillac: “I am a tiny bit ... disturbed by the talk about parity, or about positive discrimination. Er, there are few female conductors it’s true; there are few African conductors... If we begin to deal with categories, we will have difficulty respecting the fact that there are standards, competitions and also ambitions that can be very different for a man or for a woman. As you know, the aims of an orchestra director, of a conductor are complicated. We obviously encourage everyone to apply to join the conducting class so that we have as many conductors as possible to provide for French and international orchestras, but women aren’t necessarily interested, and neither can I put a bayonet behind every female student at the conservatoire, whether composer or instrumentalist, who might have the capacities for conducting, to force them to choose this career! There is also the problem of maternity that raises its head; a woman... erm... who wants to have children... erm... will have a hard time having a career as a conductor, which can change tack abruptly overnight for several months... and then after having dealt with... I was going to say tastelessly after sales servisse of maternity, that is to say, raising a child at a distance, it isn’t simple, so you tell me that men are in the same situation, but despite everything, the relationship of a child to its mother is not that of a child to its father. There is also sometimes even a physiological restraint... erm... the profession of a conductor is a profession that is particularly testing physically; sometimes women are discouraged by the very physical aspect: conducting, taking a plane, taking another plane. Conducting again... is quite challenging... so there is absolutely no negative discrimination, and it is for this that one might attack the conservatoire, the Ópera de Paris or I don’t know which institution, but I don’t know if there should also be a positive discrimination. For me, the only discrimination, no matter in which

Como é possível perceber, o compositor não apenas constata a sub-representatividade das mulheres na regência (assim como faz em relação aos africanos), mas procura justificar essa sub-representatividade com argumentos meritocráticos e essencialistas. O problema da meritocracia é que ela ignora as diferenças entre grupos, privilegiando os grupos dominantes. Através desses mecanismos são reproduzidos e reforçados os espaços de poder já estabelecidos. Assim, em espaços de maior prestígio e reconhecimento, como é o caso da regência na música erudita tradicional, os grupos políticos e sociais minoritários (como as mulheres, os grupos racializados, os grupos pobres e outros) tem sistematicamente menos inserção do que grupos dominantes (homens brancos, ocidentais, de classe média). A questão meritocrática presente no discurso de Mantovani pode ser verificada nos parágrafos “A”, “B”, “E” e “F”. Há outro problema ainda na questão sobre meritocracia, pois, além dela excluir ou dificultar representatividades diversas, nela está implícita a ideia de que esses grupos minoritários são incapazes ou inferiores e por isso não conseguem atingir ou alcançar o espaço almejado. É nesse sentido que Mantovani desenvolve sua argumentação essencialista, sugerindo que as mulheres não têm interesse na carreira (sem questionar o porquê), querem constituir família e isso configura-se como um impeditivo para atuarem como regentes, além de não estarem dispostas às exigências físicas que a carreira impõe, como “reger, pegar um avião, depois pegar outro avião. Reger de novo... É bastante desafiador... pegar um avião”.

O discurso de Mantovani é pautado por questões naturalizadas sobre homens e mulheres que é corrente nos meios mais tradicionais em música. Isso em si já é um problema, mas quando Mantovani faz essas declarações em público o problema se amplifica, pois, além de ser reforçado por um dominante do campo (compositor, regente e diretor de uma das escolas de música mais consagradas no mundo) ele é proferido sem constrangimento, como se não existisse um problema. Através de discursos como o de Mantovani<sup>339</sup> (que é legitimado pelo que ele representa no campo) é possível perceber o quão conservador e elitista é o mundo da música erudita.

---

discipline, is the entrance exam or competition.” Disponível em: <http://chriswithinbank.net/2013/10/bruno-mantovani-female-conductors/>

<sup>339</sup> Infelizmente não é somente Bruno Mantovani que pensa desse jeito. Esse mesmo discurso é reproduzido sistematicamente na música. Ver: VINCENT, 2014; ROSS, 2013; LASPIÈRE, 2014; TSIOULCAS, 2013.

*Homage to Bruno Mantovani* foi composta com um ímpeto reativo a essa entrevista e a partir dela Fernanda Aoki Navarro propôs às suas colegas compositoras da UCSD fazerem um concerto só com mulheres, com o intuito de mostrar que as mulheres sabem fazer o que quiserem, não dependem dos homens para compor ou reger e, ainda, ocupam os espaços. Em função do concerto e entre as compositoras envolvidas foram iniciadas discussões sobre feminismo, machismo e representatividade e, embora Fernanda Aoki Navarro se queixe que tenha sido um processo difícil, com visões muito diferentes de mundo, o grupo conseguiu organizar um concerto só com obras de compositoras daquela instituição (Cap. III, item 3.4).

A análise que ora apresento é uma adaptação da realizada para a comunicação oral na *ANPPOM* de 2016, publicada em Anais do evento. A peça é uma crítica irônica e satírica ao discurso de Mantovani. Também utiliza outros discursos machistas, como o discurso em inglês do candidato Mitt Romney às eleições presidenciais dos Estados Unidos em 2012.<sup>340</sup>

A peça inicia com um trecho de um *rock-pop* que funciona como uma vinheta de jornal televisivo ou radialístico. Ela é a preparação para uma notícia e logo em seguida entra a voz de Bruno Mantovani falando a seguinte frase em francês: “Je suis un petit peu ... dérangé par tous les discours sur la parité, ou sur la discrimination positive”, que corresponde à letra “A” da minha tradução. A vinheta seguida dessa fala estabelece um clima de noticiário que logo é quebrado com sons de balidos de carneiro. Os balidos de carneiro desqualificam a fala de Mantovani e a aura de seriedade com que é introduzida. Nos primeiros 12 segundos da peça, Fernanda Aoki Navarro apresenta o teor satírico e a forma que seguirá até o fim com exceção de um pequeno trecho (caracterizado por uma música de contrabaixo elétrico junto com a frase “Binders full of women” a qual representei como “F” na análise).

Sobre a vinheta da introdução, Fernanda Aoki Navarro comenta em sintonia comigo:

---

<sup>340</sup> Em 2012, o candidato Mitt Romney concorreu ao lado de Barack Obama às eleições presidenciais dos Estados Unidos e perdeu. O candidato do partido Republicano fez algumas declarações machistas durante a campanha e Fernanda Aoki Navarro também as utilizou em *Homage to Bruno Mantovani*. Para ver as notícias sobre as declarações machistas de Mitt Romney, ver: <http://www.theguardian.com/world/2012/oct/17/romney-binders-full-of-women>, [https://en.wikipedia.org/wiki/Binders\\_full\\_of\\_women](https://en.wikipedia.org/wiki/Binders_full_of_women), <http://www.cnn.com/2012/10/17/opinion/cardona-binders-women/>, [https://www.google.com/search?q=binder+full+of+women&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjuxaHSm-TLAhXGQSYKHdLgCmcQ\\_AUICSgD&biw=1280&bih=671](https://www.google.com/search?q=binder+full+of+women&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjuxaHSm-TLAhXGQSYKHdLgCmcQ_AUICSgD&biw=1280&bih=671)

eu me vali da iconicidade de alguns *samples* como uma maneira de me "comunicar". Por exemplo: logo na introdução, eu usei aquela vinheta como se fosse uma abertura de "jornal da manhã" da Globo, ou algum show de TV onde eles mostram celebridades "vazias" de conteúdo... sabe quando os noticiários de TV vão mostrar alguma notícia "bombástica" e eles colocam uma vinheta superapelativa? Pois eu usei essas vinhetas como forma de anunciar a babaquice do Mantovani. (NAVARRO, 2016.)<sup>341</sup>.

Na sequência, aparece mais uma vez a mesma fala ("A"), agora em inglês soando com uma voz masculina do Google. Ao fundo soa uma música dançante *techno*. Quando termina a frase em inglês a música do fundo cessa e a mesma frase em francês na voz de Mantovani é retomada. A compositora brinca com o mesmo texto falado com a voz de Mantovani e falado em inglês com voz digital. Fica clara sua intenção de que o texto seja compreendido, pois a peça foi feita nos Estados Unidos para um público de língua inglesa, contudo, ela destaca a voz de Mantovani, mesmo que em francês, retirando a música do fundo. Assim como na primeira vez em que aparece a voz do compositor, Fernanda Aoki Navarro termina a frase dele com um som de deboche, dessa vez um apito de palhaço.

Logo entra o terceiro trecho com fala. Novamente o trecho é apresentado em inglês e é a mesma frase do início ("A"). No entanto, dessa vez a compositora se estende um pouco mais no discurso e acrescenta a segunda frase da entrevista ("B"). Ao fundo soa uma música *lounge* até o término da primeira frase. Para introdução de uma frase nova, em que Mantovani começa a justificar a sub-representatividade feminina na regência alegando que existem "padrões e concursos" e que as mulheres "querem coisas diferentes dos homens", sugerindo que elas não querem reger, Fernanda Aoki Navarro deixa poucos resquícios da música que estava soando antes. Esse trecho termina com uma referência estereotipada de "entrada de reis e rainhas – nobres" ao som de trompetes seguido por um grito. Podemos pensar que na ideia de iconicidade, ao utilizar os trompetes estereotipados, Fernanda Aoki Navarro está acusando tanto o discurso de Mantovani como o próprio compositor e o que ele representa em música de serem parte de uma aristocracia. Seria a aristocracia da grande música séria, pautada por questões acima das questões sociais, pautada somente pelo próprio valor musical. Ela tira sarro disso. Expõe ao ridículo.

---

<sup>341</sup> Em comentário sobre a peça feito em troca de e-mails comigo em 28/03/2016.

Mais uma vez, entra uma música ao fundo (*big band*) com a fala em inglês do parágrafo “A”. Ao finalizar essa fala entra uma música *lounge* de novo e a partir daí inicia-se um contraponto entre a fala em francês e em inglês. A inteligibilidade do texto já não é tão importante. O que precisava ser dito e compreendido ela apresentou nesse primeiro minuto de música até aparecer um novo trecho de texto, o que ocorre em aproximadamente 1 minuto e 50 segundos, quando ela apresenta o texto do parágrafo “C”. Em todo esse trecho, até aproximadamente 2 minutos e 25 segundos, ao fundo, ouve-se o texto falado em francês sobreposto sobre ele mesmo. Não é possível identificar o texto. Em primeiro Plano, o texto integral do parágrafo “C” soa em voz masculina em inglês. Ao término, a frase “*but women aren’t necessarily interested*” (em inglês) desse trecho é repetida. Ela continua com a ênfase no texto em inglês e pula o parágrafo “D” indo diretamente para o parágrafo “E”, em que Mantovani fala das restrições físicas que supostamente uma mulher teria, por ter de viajar muito de avião. Ao terminar essa fala, Fernanda Aoki Navarro repete a frase: “*but women aren’t necessarily interested*” e, na sequência, começa a tocar um hino.

Quando o hino cessa, entra a frase de Mitt Romney, “*Binders full of women*” (“F”) (fichários cheios de mulheres), referente a uma frase proferida pelo político americano sobre como pretendia abordar a questão da representatividade feminina em seu gabinete, caso fosse eleito. Na ocasião, Romney afirmou ter contatado lideranças femininas para lhe ajudar a compor um quadro com mulheres e que o produto dessa pesquisa foi “um fichário” cheio de mulheres capacitadas, para preencherem os requisitos para os trabalhos. A frase foi muito mal aceita pelo público que alegou que ele (além de não estar falando a verdade sobre ter contatado lideranças femininas) tratou as mulheres como objetos. A frase é repetida três vezes tendo ao fundo uma música de *big band* novamente. Em seguida entra o trecho do parágrafo “C”, que fala que as mulheres não estão necessariamente interessadas na regência. Todo esse trecho está em inglês. Esse trecho termina com um som de uma menina tirando sarro (parece uma risada forçada misturada com uma tosse). Sobre esse som, Fernanda Aoki Navarro comenta:

eu uso sons de uma menina, novinha, ainda criança, fazendo sons de quem está "tirando sarro" da situação...O fato de eu ter escolhido uma voz de uma menina criança, para mim, simboliza o futuro, nossas filhas, cagando, andando e brigando contra o machismo. (Idem.).<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> Em comentário sobre a peça feito em troca de e-mails comigo no dia 28/03/2016.

Entra um trecho de uma música dançante mais agitada e em seguida a frase do parágrafo “A” na voz masculina em inglês e a música para. Após essa frase, Fernanda Aoki Navarro repete algumas vezes a frase de Romney. Ao fundo, enquanto soa a frase “*Binders full of women*”, há uma música de um baixo elétrico com curtas interferências de uma espécie de gemido-sussurro em voz feminina. A música do baixo elétrico dura um pouco mais de um minuto. Durante todo esse tempo a frase de Romney é repetida, bem como o gemido-sussurro. Há uma regularidade de pulso tanto na frase como nos gemidos. Todo esse trecho é entrecortado com comentários provenientes da entrevista de Mantovani. Aparecem, por exemplo, os trechos: “*who wants to have children*”, presente no parágrafo “D”, e “*but women aren’t necessarily interested*”, parágrafo “C”.

Por volta de 5’23”, a música do baixo-elétrico diminui de intensidade e soa a fala: “*will have a hard time having a career*”, do parágrafo “C”. Essa frase é comentada por um som de macacos guinchando, novamente com teor irônico e satírico. Na sequência, volta a voz de Bruno Mantovani falando o trecho: “*Les femmes ne sont pas forcément intéressées. Je ne peux pas mettre une baïonnette derrière chaque étudiante du conservatoire qui aurait des capacités de direction pour la forcer à faire ce métier-là*”, correspondente à fala “C”. O final da frase é interrompido com um som de vinheta telejornalística, como se fosse uma notícia urgente de última hora. E em seguida soa o mesmo trecho falado em inglês. Para terminar a peça, Fernanda Aoki Navarro coloca o som de um escarro-vômito depois dessa fala e em seguida o som de uma descarga e acaba a peça. Ao final deste item consta o diagrama analítico da peça. Segue um quadro com as seções divididas no tempo (minuto, segundo) e os principais gestos.

Homage to Bruno Mantovani de Fernanda Aoki Navarro			
Fragmento	Início	Fim	Descrição
1	0:00:00	0:00:17	Vinheta de jornal + trecho de fala “A” em francês + sons de balidos de carneiros e ovelhas.
2	0:00:17	0:00:30	Música Techno + trecho de fala “A” em inglês + som de buzina de palhaço.
3	0:00:30	0:00:49	Música Lounge + trecho de fala “A” e “B” em inglês + sons de trompetes caricaturais.
4	0:00:48	0:00:59	Música de Big Band + trecho de fala “A” em inglês.
5	0:01:00	0:01:14	Guitarra Lounge + contraponto de falas em inglês e francês.
6	0:01:14	0:03:35	Riff de Guitarra + trecho de “C” em francês e trecho de “A” em inglês + contraponto entre falas em francês e

Homage to Bruno Mantovani de Fernanda Aoki Navarro			
Fragmento	Início	Fim	Descrição
			inglês + falas em francês ao fundo + trechos de fala “B”, “C” e “E” em inglês.
7	0:03:16	0:03:48	Trecho de fala “C” em inglês + hino + fala “F” em inglês + riff de big band caricatural + trecho de fala “C” em inglês + som de menina tirando sarro.
8	0:03:48	0:04:00	Música dançante agitada + trecho de fala “A” em inglês + som de mola caricatural.
9	0:04:00	0:05:29	Fala “F” + contrabaixo elétrico com gemidos + trechos de fala “D” e “C” em inglês + sons de guincho de macaco.
10	0:05:28	0:05:47	Trecho de fala “C” em francês + Vinheta de jornal caricatural + trecho de fala “C” em inglês + som de menina escarrando e de descarga de vaso sanitário.

Quadro 5. *Homage to Bruno Mantovani: gestos no tempo.*

Sobre ter usado a voz de Bruno Mantovani na peça, Fernanda Aoki Navarro afirma:

o fato de eu ter usado repetição com a voz do Bruno no fundo, simboliza um pouco o machismo reverberando e machucando, nos fazendo perder a cabeça, nos fazendo ficar tristes e confusas. MAS, ao mesmo tempo, isso pode ser combustível para criar material musical e, ao invés de deixar que o machismo "vença", eu achei uma maneira de lidar contra o machismo, usando manifestações machistas, de maneira criativa. Algo do tipo: “fazer das pedras que atiram em mim o meu castelo”. (Idem.).

A peça *Homage to Bruno Mantovani* pode ser considerada irônica e sarcástica por diversos recursos que a compositora utiliza. O caráter sarcástico e irônico é evidenciado de diversas maneiras como, por exemplo, o uso de músicas de diversos tipos: *techno*, *lounge*, *big band*, vinhetas telejornalísticas, hino e outros, que permeiam toda a peça. Esse uso pode ser interpretado como uma forma de realocar o discurso de Mantovani. Originalmente a fala do compositor foi realizada em um lugar de alto prestígio e capital simbólico (BOURDIEU, 2003): o compositor, discípulo de Pierre Boulez, diretor do Conservatório de Música e Dança de Paris, falando à rádio *France Musique*. Quando deslocada de seu lugar de origem e colocada recortada e permeada por uma música considerada *menor* que remete à música ambiente de *pub*, à música dançante ou outra, a fala do compositor é redimensionada simbolicamente e fica mais

fácil perceber um discurso machista e exclusivista, ao mesmo tempo que perde a *aura* de seriedade que o seu *posto* original lhe confere. No caso das vinhetas que fazem referência a programas televisivos ou radialístico de jornal, a ironia fica ainda mais evidente, pois o discurso diz uma coisa, mas a mensagem é o oposto do que está sendo dito (ESPINOZA-VERA, 2010; LOUSADA, 2013, ZAVALA, 1992), sendo que logo após a anunciação das frases machistas há um comentário literalmente zombando do que está sendo dito, como os balidos de carneiro após o trecho em que o compositor fala *estar perturbado com tantas falas sobre paridade*. Ou da voz de uma menina *tirando sarro* das falas do compositor. É a compositora mostrando seu total desprezo pelo discurso implicado na fala de Mantovani. Ainda, é possível perceber a preocupação da compositora com o entendimento do discurso. Ela usa o áudio em inglês para o público nos Estados Unidos. Era intenção de Fernanda Aoki Navarro que o discurso do compositor fosse ouvido, compreendido e colocado em questionamento. Nesse sentido a compositora assume um papel pedagógico e até *generoso*, termo usado por ela mesma.<sup>343</sup>

No entanto, a fala em francês na voz original do compositor está também presente ao longo de toda a música, não nos deixando esquecer de que se trata de algo para além dos Estados Unidos ou da língua inglesa. Que se trata de um discurso que percorre o mundo da música erudita nos seus espaços e agentes de maior prestígio, estando o Conservatório de Paris como um dos grandes representantes deste. Além disso é usado também como fonte para superação da dor e do sofrimento causado por esses machismos que imperam, como mostra a fala de Aoki já citada. Ainda, a compositora utiliza bastante o recurso da repetição, tanto na forma de apresentação dos trechos – *som de música ao fundo, fala machista e comentário irônico* – como no conteúdo das falas, por exemplo, em que algumas são mais insistentes do que outras, como o parágrafo “A”, a frase “F” (de Mitt Romney”) e a frase em que Mantovani fala que as mulheres “não estão necessariamente interessadas”.

---

<sup>343</sup> Em entrevista dada a mim, a compositora falou em generosidade na música, quando se referia, por exemplo, a uma música específica *Pink*, já citada aqui, em que admite compor pensando também no/na seu/sua ouvinte, buscando estratégias para o diálogo. Dessa forma, o uso de um pulso, por exemplo, é uma atitude *generosa*, pois é algo em que o/a ouvinte pode se *segurar*, algo do qual ele/ela pode se apropriar e então, fruir melhor. A *generosidade* também é trazida por [Fernanda](#) ao falar sobre atitudes pedagógicas acadêmicas e do cotidiano. Em relação a atitudes machistas, por exemplo, uma reação generosa pode ser a de mostrar para a pessoa machista onde reside o seu machismo. Assim, em *Homage to Bruno Montavani*, a compositora assume uma atitude prioritariamente sarcástica, mas em relação aos seus ouvintes, é pedagógica e *generosa*. Ela traduz para o inglês, ela usa mecanismos diretos e explícitos de questionamento e de posicionamento em sua música.



Esses são os principais trechos da entrevista que Fernanda Aoki repete em sua peça, com o intuito (expresso explicitamente em entrevista dada a mim em São Paulo em 03/08/2015) de escancarar uma ideologia. No último trecho da música, em que a compositora trabalha com a fala sobre maternidade, ela coloca sons de gemidos ao fundo, remetendo-nos ao lugar do corpo, momento dos corpos de concretizar a maternidade e a paternidade, do prazer, explicitando a dicotomia sugerida por Mantovani entre corpo/mente natureza/cultura, mulher/homem. Como já dito anteriormente, Mantovani recorre ao argumento fatalista e biológico para dizer que as mulheres não servem (ou servem *menos*, em relação aos homens) para a carreira de regência por causa da maternidade entre outros motivos. Ao se referir à mulher como condicionada ao seu papel de mãe, o compositor usa a dicotomia natureza/cultura historicamente associada à mulher/homem como argumento. Esse tipo de argumento vem sendo questionado por movimentos feministas, por pesquisadores em história das mulheres, em gênero e outros, pois é baseado na ideia de essência do homem e da mulher, naturalizando uma construção social. (BEAUVOIR, 1980; GROSZ, 2000, BOURDIEU, 2003; RAGO, 1998).

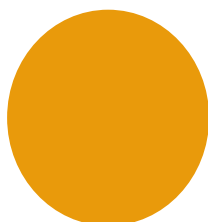
A compositora finaliza sua peça com um som de escarro e de descarga logo após uma fala de Mantovani. É explícito e direto. Ela considera o discurso do compositor excremento que deve ser descartado do corpo no vaso sanitário e deste nas tubulações de esgoto.

#### 4.2.4.1.1 Diagrama Analítico de *Homage to Bruno Mantovani* de Fernanda Aoki Navarro

Legenda das imagens do Diagrama Analítico de *Homage to Bruno Mantovani*.

Escala: 1 segundo = 0,23cm

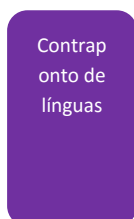
1) Trechos de músicas icônicas



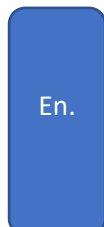
2) Trechos da fala de Mantovani em francês



3) Contraponto de línguas



4) Trechos da fala de Mantovani traduzido para o inglês



5) Sons de balidos de carneiro/ovelha



6) Som de apito de palhaço



7) Sons de trompetes



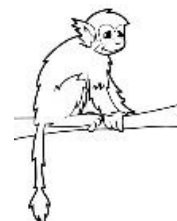
8) Som de menina "tirando sarro"



9) Som de mola

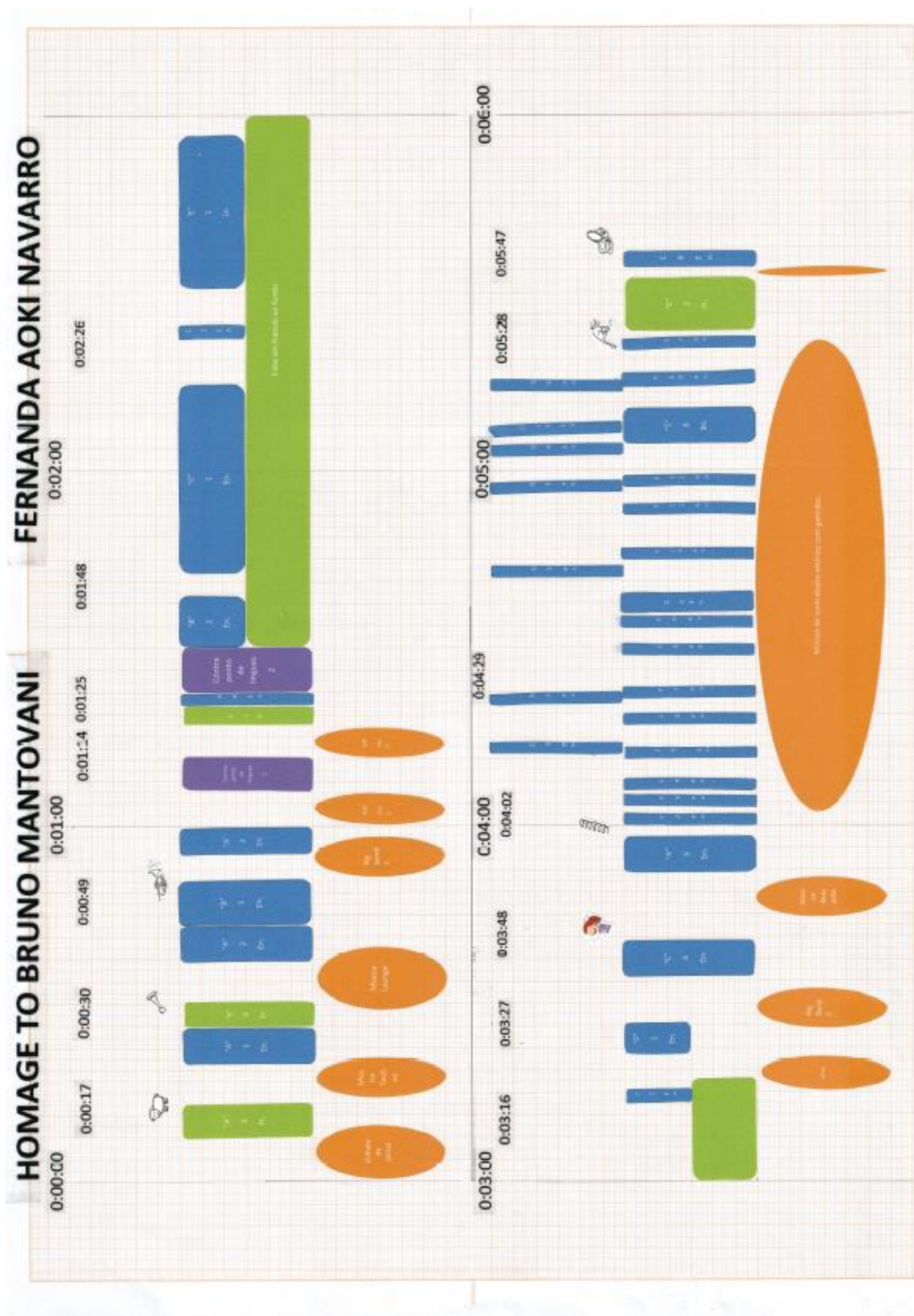


10) Som de macaco



11) Som de descarga





<sup>344</sup> O diagrama original foi realizado e tamanho A3.

## 4.2.5 BELLA



*Figura 15. Bella em performance. Foto: Carla Maria Osmarim*

Bella é uma artista carioca. Em sua trajetória atuou como atriz em cinco filmes, uma série de humor, teatro e outros trabalhos. É bacharel em Artes Cênicas pela UniverCidade – Centro Universitário da Cidade, no Rio de Janeiro (2006-2008)<sup>345</sup> e fez o curso de Belas Artes (Pintura) da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro no período de 2006 a 2009. Entre 2009 e 2010 frequentou o curso em Fundamentação em Artes na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, também na cidade do Rio de Janeiro.<sup>346</sup> É mãe e atua também como astróloga. Estudou piano dos 7 aos 21 anos e canto dos 17 aos 22 anos<sup>347</sup>, e conta que a música sempre esteve em sua vida<sup>348</sup>,

<sup>345</sup> Em 2013, a UniverCidade encerrou suas atividades e seus alunos foram absorvidos pela Universidade Estácio de Sá (Unesa), pela Universidade Veiga de Almeida (UVA) e pela Faculdade de Tecnologia Senac Rio (Fatec).

([http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20256](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=20256)) e (<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/estacio-uva-e-faetec-va-receber-alunos-de-gama-filho-e-univercidade.html>).

<sup>346</sup> Bella não integralizou nenhum dos cursos de Artes Plásticas que frequentou.

<sup>347</sup> Estudou canto com a professora Sônia Dumont, que trabalha a técnica de Alexander. Para Bella, as aulas de canto representaram aberturas para outros campos para além da música: “pra mim ela não foi só uma professora de canto, pra mim ela foi uma pessoa que me iniciou na vida e em vários lugares, assim... Muito transformador! (...). Exatamente com o reconhecimento da voz como parte integrante do corpo, de fato.” Em conversa/entrevista dada a mim por *Skype* em 05/08/2016.

<sup>348</sup> (<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/01/23/bella-som-que-busca-o-sagrado-feminino-218234.php>, publicado em 23/01/2016, e em entrevista concedida a mim por *Skype* em 05/08/2016.

contudo, sua atuação como artista sonora e compositora começou a ser construída de forma mais sistemática a partir de 2011, aproximadamente.

Em 2010, passou três meses fora do Brasil. Primeiro França e depois Alemanha, na cidade de Berlim. O período em Berlim foi marcado por descobertas musicais e sonoras. A artista frequentava lojas de discos usados e novos e foi descobrindo músicas e instrumentos eletrônicos como o *Theremin* e vários sintetizadores analógicos, pedais e outros.

Voltando para o Brasil, Bella começou a colocar em prática experimentações com sons e a fazer música sem depender do piano ou do canto, embora ainda utilizasse ambos os instrumentos. No ano de 2011, grávida de Quim, trabalhou com trilha para teatro junto com um grupo formado por ela, Rafael Rocha e Rodrigo Coelho em um home-estúdio. Desse período foram as trilhas para a peça “Namíbia, Não!” com direção de Lázaro Ramos e texto de Aldri Anunciação e a peça “Todos os Cachorros São Azuis”, com texto de Rodrigo de Sousa Leão e direção de Michel Bercovitch. Importante ressaltar que apesar de ter participado da composição e gravação da trilha, seu nome não consta nos créditos do trabalho, na ficha técnica oficial da peça “Namíbia, Não!”. Com relação à música e ao som, seja a composição ou a parte técnica de engenharia de som, há apenas nomes de homens. Isso é bastante sintomático, porque foi um trabalho premiado, dirigido por um ator global – Lázaro Ramos – e que teve repercussão na grande mídia.<sup>349</sup>

A artista conta que nesse período tinha muitos projetos de música e experimentação sonora e era frequentadora da cena experimental do Rio de Janeiro, tanto como público quanto como artista, junto ao grupo *Real Imaginário*, idealizado e fundado por ela mesma, com participação de Rafael Rocha. Frequentava, em especial, o *Plano B*, o *Circo Voador* e a casa *Áudio Rebel*, com a série *Quintavant*<sup>350</sup>. Em

<sup>349</sup> Ver: <http://www.namibiano.com.br/p/ficha-tecnica.html>

<sup>350</sup> *QuintAvant* é uma série/coletivo criada pelos músicos Renato Godoy, Alex Zhem e Pedro Azevedo com o intuito de produzir e divulgar artistas de música experimental e improviso coletivo. Teve início no ano de 2010 no espaço da *Áudio Rebel* com frequência semanal. É responsável pela criação do Festival *Novas Frequências*, cujo início se deu nesse mesmo ano, 2010. O festival é voltado para música experimental e eletrônica, incorporando um caráter um pouco mais *pop* do que o *Fime-Festival Internacional de Música Experimental*, por exemplo. Ver: <http://2012.novasfrequencias.com/quintavant/>, MARCONDES, Paulo, 2016. *Música, tretas e experimentação: como a Áudio Rebel se tornou a principal casa de música independente do Rio?* Em e DEL NUNZIO, Mário. *Práticas Colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2010*. Tese apresentada à Escola de Comunicação em Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música, 2017, p.65-66, p.83

depoimento, relata que se sentia “deslocada” e que “havia uma hostilidade” pela cena ser majoritariamente masculina.

Nesse contexto, trabalhando em meio a muitos homens e quase nenhuma mulher, foi crescendo em Bella o desejo de trabalhar mais com mulheres. Em 2013, conheceu o trabalho da engenheira de som Rafaela Prestes quando esta foi técnica de um show do grupo *Real Imaginário*. Bella a convidou para desenvolverem trabalho juntas.

O trabalho que inaugura sua fase de abertura para o público, segundo ela mesma, é o *Ameiacura*, de 2015, idealizado e proposto por Bella e realizado em parceria com Lucas Pires: “pro mundo, acho que o marco foi mais tarde, foi quando eu fiz *Ameiacura* (BELLA, 2016)<sup>351</sup>. *Ameicura* consistia, basicamente, em sobreposição de camadas de sons produzidos eletronicamente e gravados em fita cassete.

Em 2015, Bella realizou dois projetos solo importantes: o *Cantar sobre os ossos* e o *Embrulho*<sup>352</sup>, continuou com a parceria com Lucas Pires e Rafaela Prestes e integrou o coletivo *Meteoro* formado só por mulheres. Foi um período bastante produtivo e importante para a afirmação da artista no campo, inclusive, afirmação feminista política. *O Cantar sobre os ossos*, e o coletivo *Meteoro*, na minha leitura, são marcos desse processo de empoderamento e ocupação do espaço, no caso de Bella.

Lançado em setembro de 2015 pela Seminal Records, o primeiro álbum solo de Bella, *O Cantar sobre os ossos*, simboliza o universo criativo individual da artista, que dialoga com uso e apropriação de tecnologias (digitais e eletrônicas), universo mítico e místico como a pesquisa sobre arquétipos femininos e a astrologia, respectivamente. Segundo a própria artista é a “eclosão” das suas experiências vividas na música em conjunto com a percepção das desigualdades entre homens e mulheres na música e o desejo em transformar em som um universo mítico relacionado ao *sagrado feminino*. Surgiu a partir de pesquisa sobre o universo feminino e de músicas feitas por mulheres. Durante a imersão nessa pesquisa, Bella entrou em contato com o livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem* (1999) de Clarissa Pinkola Estes e viu uma afinidade entre a pesquisa sonora de mulheres que

---

<sup>351</sup> Em conversa/entrevista dada a mim por Skype em 05/08/2016.

<sup>352</sup> *Embrulho* é a peça de Bella analisada neste trabalho. No item 4.2.5.1. O diagrama analítico da peça pode ser encontrado no item 4.2.5.1.1.



vinha fazendo com o mito *La Loba*, abordado no livro<sup>353</sup>. A música de Bella é uma sobreposição de camadas (músicas de mulheres), saturação, utilização da fita cassete (como recurso estético, simbólico e metodológico) e uma proposta poética e mística de leitura, interpretação e fruição do mito *La Loba*, que trata do tema da ressurreição. Bella sobrepôs 23 camadas de áudios de músicas feitas por mulheres, 17 soando simultaneamente.

O coletivo Meteoro surgiu em 2015 por uma proposta da curadora de artes Beatriz Lemos em função do projeto *Lastro – Intercâmbios Livres em Arte*<sup>354</sup> em parceria com o Castelinho do Flamengo<sup>355</sup>. É um coletivo de “investigação e experimentação sonora” constituído só por mulheres. Atualmente, é formado por Bella, Anais-Karenin e Juliana Borzino. Mas já passaram por ele, Van de Michelis, Julia Pombo, Julian Gonçalves (Duda), Juno Griz e Carla Boregas. Na página do coletivo o grupo declara, afirmando seu caráter feminista: “podemos pensar a reunião, especificamente de mulheres, como uma ação de indisciplina perante a hegemônica presença de homens na cena das artes sonoras.” (METEORO)<sup>356</sup>.

De janeiro de 2016 a outubro de 2017<sup>357</sup>, Bella ampliou sua atuação em trabalhos coletivos, muitas vezes de improvisação livre. Nesse período, por exemplo, de acordo com seu currículo divulgado em seu site pessoal, a artista se apresentou em trinta e dois eventos, sendo cinco apresentações solo e vinte e sete ao lado de diversos e

<sup>353</sup> No mito, há uma personagem feminina que é velha, gorda, e vive sozinha em uma caverna escondida no meio da mata, longe de pessoas. É *La Loba*. Ela coleta ossos de diversos animais, especialmente de lobos, e os empilha. Ao atingir uma determinada quantidade de ossos, *La Loba* canta uma música que ressuscita um lobo a partir dos ossos empilhados. O lobo corre pela floresta e se transforma em mulher.

<sup>354</sup> *Lastro – Intercâmbios Livres em Arte* é uma rede colaborativa de artistas que visa a troca de projetos, pesquisas, iniciativas e produções. Idealizado e mantido pela curadora Beatriz Lemos, em 2005, funciona em diversas frentes, sendo o intercâmbio de artistas e projetos o mote central. Em entrevista à Isabel Waquil (2014), publicada no livro *A voz está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*, Lemos explica que o projeto Lastro foi resultado de sua pesquisa do final do curso de graduação em História da Arte. Inicialmente, a ideia era concentrar esforços na América Latina (discurso presente no site do projeto que está desatualizado), contudo, em entrevista, a curadora diz estar ampliando a pesquisa para outros países de língua portuguesa: “O Lastro deixou de ser uma pesquisa apenas em território latino-americano. Vou focar em países de língua portuguesa – Portugal e suas ex-colônias na África, China e Índia.” (LE MOS, 2014, p. 103.). Uma das frentes do projeto Lastro é a promoção de projetos artísticos através do encontro entre artistas e residências artísticas. O projeto *Meteoro* foi proposto nessa frente em 2013. (<http://lastroarte.com/sobre-o-lastro-arte/#conheca-o-lastro>), (<https://www.facebook.com/pg/lastroarte/about/>).

<sup>355</sup> Castelinho do Flamengo é um palacete do início do século XX (1916-1918), localizado no bairro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. Atualmente abriga o centro cultural Oduvaldo Viana Filho. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelinho\\_do\\_Flamengo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelinho_do_Flamengo)), (<https://www.facebook.com/castelinhodoflamengo/>).

<sup>356</sup> Disponível em: <https://meteoro.hotglue.me/sobre>.

<sup>357</sup> Limitamo-nos a outubro de 2017 por ter sido esse o período de escrita desse capítulo.

diversas artistas, totalizando vinte e quatro<sup>358</sup> artistas. Tem se apresentado em diferentes países como Alemanha, Suíça e Estados Unidos.

No caso de Bella, é importante mencionar a relação que a artista vem desenvolvendo entre o trabalho e a maternidade. Em entrevista a artista relatou: “só consegui mesmo começar a botar o meu trabalho mais fortemente quando meu filho deu uma crescadinha” (BELLA, 2016)<sup>359</sup>. Esse momento, foi a partir do ano de 2014, quando Quim já tinha três anos e já era mais viável tanto leva-lo a diferentes ambientes acompanhando seu trabalho, como deixá-lo aos cuidados de pessoas confiáveis. Em texto de sua autoria publicado pela revista eletrônica *Linda* (Cap.III), sob o título: *O corpo da mãe em (des)compasso com o tempo, espaço e a matéria de trabalho*<sup>360</sup>, Bella aborda questões sobre produção/criação na condição de mãe. Ela postula que tanto o contexto com expectativas em relação à ideia de “produção/criação” (em especial as áreas que envolvem criatividade) quanto com à ideia de maternidade, concomitante ao desejo/necessidade por parte das mães de corresponder a essas expectativas, criam dificuldades reais para a participação mais efetiva destas no mundo do trabalho/produtivo, as quais, no entanto, podem ser revertidas em motivação para a produção criativa. Bella questiona valores reproduzidos nessa lógica que supõe que a criança não deve acompanhar a mãe, o pai, ou responsável em seus trabalhos e, mais do que isso, afirma que sua condição de mãe é sua condição, marcada por interrupções e imprevistos trazidos pelo universo infantil, mas que em última análise correspondem a qualquer “risco” de “simplesmente estar vivo”:

Coloco esse comentário apenas para dar exemplo daquilo que ouço de muitas amigas mães/artistas, e daquilo que eu mesma vivo. E aí me surgem as perguntas: Será mesmo incompatível, ter um filho junto a um trabalho que te coloca em movimento, em rotina desregrada, criativa? É claro que numa sociedade, como disse minha amiga – feminista há uma semana – ainda é um ponto a ser revertido, o ideal materno/familiar, o que esperam de nós e o que nós procuramos corresponder nesse sentido. Precisamos criar muitas estruturas internas e externas para dar conta de conciliar nossas atividades de trabalho (que já são pouco ou mal ou dificilmente remuneradas) com a

<sup>358</sup> As e os artistas com quem Bella se apresentou nesse período foram: Sanannda Acácia, Juliana Borzino, Anais-Karenin, Thomas Rohrer, Cadú Tenório, Juçara Marçal, Ava Rocha, Negro Léo, Márcio Gibson, Panda Gianfratti, Maya Dikstein, Constantina, Thelmo Cristovam, Túlio Falcão, Yuri Bruscky, Isabel Nogueira, Philip Somervell, Audrey Chen, Michael Vorfeld, Marina Tenório, Lisa Simpsons, Laura Mello, Ute Wasseramnn e Eutália de Carvalho.

<sup>359</sup> Em conversa/entrevista dada a mim, por *Skype*, em 05/08/2016.

<sup>360</sup> Texto escrito por Bella, publicado na sexta edição, ano 4 da revista, em 02/10/2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/10/o-corpo-da-mae-em-descompasso-com-o-tempo-espaco-e-a-materia-de-trabalho/>



criação dos nossos filhos. É claro que ter alguém pra cuidar lhe impõe algumas limitações, mas também não é uma limitação viver? Será que é partindo do “tudo pode” que construímos algo? Ou é discriminando e objetivando nossos focos de interesse, e arrumando logísticas para que eles se concretizem?

A grande questão que se abre aí é além do assunto maternidade. Também é refletir sobre o imaginário do “ser artista”, que traz consigo ideais de liberdade e muitos outros ideais. Sim, mães artistas estarão limitadas em algum nível, mas também sinto que os impedimentos são ferramentas de crescimento, e de impulso para superar-nos a nós mesmas. E tudo isso se reflete na forma com que usamos o tempo, nas escolhas que precisamos fazer, no aproveitamento das horas, e o principal, no próprio conteúdo que produzimos. Esse é um ângulo possível, e não fechado em si mesmo, e acho preferível lidar com as condições e dentro delas conduzir possibilidades de realização dos nossos desejos (os individuais e coletivos). (BELLA, 2017.)<sup>361</sup>.

Essa visão da maternidade e da possível participação da criança no universo de trabalho criativo da mãe, do pai ou responsável foi sendo construída a partir da sua própria vivência. Assim, durante os primeiros anos de vida de Quim, a artista dedicou-se a trabalhos mais pontuais, mas estava em pleno processo de formação e criativo, absorvendo toda a experiência vivida na Alemanha, a experiência com as aulas de canto e também com o teatro e as artes visuais. No momento em que percebe ser possível uma maior participação de seu filho no seu próprio trabalho, Bella começa a expor trabalhos autorais, coletivos ou individuais.

---

<sup>361</sup> Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/10/o-corpo-da-mae-em-descompasso-com-o-tempo-espaco-e-a-materia-de-trabalho/>

#### 4.2.5.1 Embrulho



Figura 16. Bella em performance da obra *Embrulho* durante o festival *Música Estranha* (2016). Foto: divulgação<sup>362</sup>.

*Embrulho* é uma peça - performance que vem sendo apresentada desde 2015. Em seu currículo disponível em sua página virtual, o primeiro evento listado em que consta apresentação dessa performance é na *Mostra XX* (Cap. III) no Ibrasotope (SP), em agosto de 2015. Neste mesmo ano foi também performada na *Audio Rebel* (RJ) em setembro, e no *estúdiofitacrepesp*, em outubro<sup>363</sup> (SP). Em 2016, a peça foi apresentada em Berlim, no festival *Klang und Bewegung*, em janeiro. Em dezembro foi premiada pelo concurso realizado pelo Festival *Música Estranha* em parceria com a *Rede Sonora – músicas e feminismos* (Cap. III). Em março de 2016, foi lançado o segundo álbum solo da artista pela *Seminal Records*, *Facies*. O álbum é composto por duas faixas. A primeira é a peça *Embrulho* e a segunda é a peça *Salvação*.

<sup>362</sup> Foto tirada pela equipe de produção do festival. Disponível em: <https://www.facebook.com/musicaestranha.me/photos/a.1853630598204164.1073741843.1413989452168283/1853634614870429/?type=3&theater> e

<sup>363</sup> Em seu blog, o comentário sobre essa apresentação é: “*Facies* for the first time. *Facies* = *embrulho* + *salvação*. *Facies* é o nome do segundo álbum da artista também lançado pela *Seminal Records*. *Embrulho* é a peça do “lado A” (primeira faixa) e *Salvação* é a peça do “lado B” (segunda faixa). Em seu currículo disponível na internet, o primeiro evento no qual consta a apresentação da peça *Embrulho* é o ocorrido no *estúdiofitacrepe* em São Paulo, em outubro de 2015.

A análise que propomos é baseada no áudio do álbum *Facies*<sup>364</sup>, juntamente com a descrição do projeto de performance realizado por Bella em função do concurso do *Festival Música Estranha* e da *Rede Sonora*.<sup>365</sup> As duas performances (do álbum e do festival) são diferentes já em suas propostas, embora os elementos sonoros sejam mantidos. A primeira diferença está na duração da peça. Enquanto a faixa do álbum *Facies* tem 20'08'' (minutos, segundos), o projeto para performance no festival previa 14 minutos de duração. Assim, aproveito a descrição da obra feita por Bella para o festival, mas me apoio, prioritariamente, na escuta da versão de estúdio, realizada para compor o álbum<sup>366</sup>.

*Embrulho* é uma peça pensada para performance, embora a artista admita sua existência somente no áudio. Não por acaso gravou um álbum com a peça, sem a possibilidade da dimensão visual. Abordo essas duas dimensões, considerando a descrição do projeto performático, ou seja, o discurso de Bella sobre a peça e o áudio da performance de estúdio fixada no álbum *Facies*.

*Embrulho* é uma performance sonora em que o corpo da performer junto com seus instrumentos (aparelhos de fita cassete, computador, caixas de som e outros) ficam “embrulhados” por um tecido azul. Sobre o tecido incide uma luz azul também. As luzes coloridas dos aparelhos de fita cassete criam uma composição de jogo luminoso colorido de dentro do *Embrulho*. A sonoridade é composta por colagens, sobreposições, saturações dentro de um ambiente tonal ruidístico. A compositora utiliza *samples* de órgão gravados e reproduzidos em fita cassete e utilizados também sem a mediação do cassete, sons do planeta Netuno e de caverna, e trechos de músicas baixados da internet.

(...) Durante a performance, o corpo é literalmente embrulhado por um tecido azul. O trabalho sonoro consiste em colagens de samples (como notas de um órgão, partes de músicas, áudios de internet, planeta Netuno) e em uma gravação de um órgão em fita cassete manipulada ao vivo. *Embrulho* se define tanto como um corpo ou objeto envolto de algo como enjô, sensação de embrulho.

<sup>364</sup> Tive a oportunidade de assistir à performance realizada em dezembro de 2016 na premiação do *Festival Música Estranha* em parceria com a *Rede Sonora – músicas e feminismos*. Contudo não tive acesso ao registro sonoro da performance. Disponíveis na internet, encontram-se: o áudio do álbum *Facies*, que pode ser ouvido *online* ou ser baixado, um trecho do registro de uma das performances na página de *soundcloud* de Bella e um trecho de vídeo de uma das performances no *You Tube*.

<sup>365</sup> Bella disponibilizou para mim o projeto.

<sup>366</sup> Assim como ocorreu na análise de *Encarnando umas vozes* de Leandra Lambert e Isabel Nogueira, a versão de estúdio de *Embrulho*, necessariamente apresenta características distintas de uma situação de performance ao vivo. Com relação a isso, abordarei apenas os aspectos mais importantes ao longo da própria análise. Em trabalho futuro, penso analisar todas as versões e fazer uma análise morfológica (FIEL DA COSTA, 2016) dos trabalhos abordados neste texto.

A atmosfera sonora é composta de experimentações em fita cassete, que além de funcionar como uma máquina de gravação de som, também é produtora de sons mecânicos manipuláveis. A sua engrenagem apresenta uma fragilidade a ser explorada, já que nos surpreende muitas vezes com a geração de falhas, defeitos, ou mesmo, deflagrando sua própria engrenagem. Também há conteúdos sonoros retirados de vídeos de internet, como o som do espaço, da caverna e do planeta Netuno, que propositalmente estão em baixa qualidade e saturados, redefinindo novas possibilidades auditivas. O órgão traz uma textura diferente, e é trazido tanto em fita cassete como gravada diretamente no *sample*. Ele vai se interpondo ao longo de embrulho e misturando todo o conteúdo ali presente. O conteúdo visual é simples e direto. Trata-se de um corpo embrulhado no tecido azul e centralizado no palco-altar. As luzes das máquinas (de som) também acabam por criar interferências de cores no pano. (BELLA, 2016)<sup>367</sup>.

Além dos objetos sonoros utilizados descritos acima, outro elemento importante é utilizado pela artista: uma mensagem textual direta, a saber, dois trechos retirados da música *Amor Dei: A vision of God* (1964) de Delia Derbyshire e Barry Barmange. O primeiro que aparece é a frase: “*one has to believe in God*”, que significa: “É preciso acreditar em Deus”, dito numa voz feminina logo no início da música de Bella. O segundo trecho é: “*I’d like to believe in God*” que significa: “eu gostaria de acreditar em Deus” dito numa voz masculina no final da música de Bella (esse trecho é o início da música de Derbyshire e Barmange). A partir dessa abertura na qual o problema é exposto: “a necessidade de se acreditar em deus”, a peça se desenvolve toda com os sons descritos acima para finalizar com a conclusão de que o personagem gostaria (tem o desejo) de acreditar em Deus. Contudo, o tempo verbal utilizado, a saber, futuro do pretérito, indica ou uma condicional e, em adição da conjunção adversativa “mas”, indica oposição ou restrição de sentido, ou seja, a não efetivação do desejo, de forma que fica explícito que a personagem não acredita, apesar de desejar acreditar. É interessante perceber que no áudio original de onde esse trecho foi extraído, da peça *Amor Dei: A vision of God*, a frase inteira falada pelo personagem masculino é “*I’d like to believe in God, but I’m afraid I can’t.*” (Eu gostaria de acreditar em Deus, mas receio não poder/ser capaz de.). No caso de *Embrulho*, Bella extraiu a última parte da frase, ficando apenas o desejo e não a conclusão da impossibilidade. Mesmo tendo retirado a última parte da frase, o verbo gostar conjugado no futuro do pretérito indica que o

---

<sup>367</sup> Ficha de inscrição para concorrer ao prêmio *do Festival Música Estranha* em parceria com a *Rede Sonora* 2016. Concedido a mim por Bella através de correspondência eletrônica.

objeto de desejo ainda não foi conquistado e talvez nunca o seja. No projeto para o concurso, Bella afirma:

A última frase “gostaria de acreditar em Deus” (*sample* pronunciado em inglês retirado de uma música de Delia Derbyshire e Barry Bermange) encerra um caminho de total desordem desenhado ao longo de *embrulho*. O caminho percorrido até então nos alude à entrada nas cavernas, e ao encontro com o terrível que habita em todos nós. Há primeiro a crença de que Deus existe e pode nos salvar – “deve haver um Deus”. Mas afinal, o que significa estar embrulhado? Foi a partir desse questionamento que surgiu a imagem de um corpo envolto em tecido e luz azul, evocando a imagem tanto de um Deus-aparição, como de um vulcão – significados esses inúmeros, que pretendem permanecer em eterno descobrir. (BELLA, 2016.)<sup>368</sup>.

A partir dessa fala é possível identificar o intuito da artista de associar o desenvolvimento da peça com um mal-estar, o enjoo, um embrulho no estômago, “um caminho de total desordem”, talvez pela percepção da personagem de que “apesar da necessidade de crença em Deus”, ela não pode/consegue acreditar em sua existência. A necessidade que é frustrada, portanto, se transforma nessa sensação de mal-estar. Faz-se necessário também apontar que na fala acima, Bella muda ligeiramente o sentido da primeira frase da música. A tradução mais correta seria: “É preciso acreditar em Deus” e não, “Deve haver um Deus”. Na tradução da frase da música, a necessidade é colocada na crença e não na existência, como sugere Bella que faz uma interpretação da frase.

Em *Embrulho* é possível identificar treze gestos musicais que se destacam na peça. São eles (em ordem de ocorrência na música):

1. Ataque de um acorde de curta duração seguido da fala 1: “*one has to believe in God*” em voz feminina – No diagrama da peça esse gesto será representado por “NECESSIDADE”.
2. Fala 2 – áudio da fala em voz feminina é invertida. Esse gesto será representado no diagrama da peça como: “INVERTIDA”.
3. Netuno. Sons de Netuno gravados pela NASA disponíveis no *YouTube*. Esse gesto pode conter também os sons de “caverna” citados por Bella na descrição da peça, por apresentarem características semelhantes – texturas mais ou menos estáticas, majoritariamente no registro grave, com algumas incidências de sons

---

<sup>368</sup> Ficha de inscrição para concorrer ao prêmio do *Festival Música Estranha* em parceria com a *Rede Sonora* 2016. Concedido a mim por Bella através de correspondência eletrônica.

- agudos. Como a própria compositora afirma, é utilizado em baixa qualidade e saturado. Esse gesto será representado no diagrama da peça como: “NETUNO”.
4. Notas formando pequenas melodias. É um som saturado de notas de teclado eletrônico. Será representado como: “MELODIA”.
  5. Drone. Vai aparecer na peça às vezes na região média às vezes na região grave, mas o gesto é basicamente o mesmo. Também é saturado. Será representado como: “DRONE”.
  6. Som agudíssimo saturado de curta duração, seguido de acorde de breve duração. O gesto é anacrúsico. Será representado como: “SUSPENSÃO-DESCANSO”.
  7. Acorde de dominantes seguidos de acordes de tônicas. Esses acordes aparecem no órgão em diferentes tonalidades. Eles imprimem uma atmosfera tonal à música dentro de um ambiente ruidístico. Todos os acordes têm seus sons saturados. Serão representados como: “TONICA – DOMINANTE”.
  8. Acorde de dominantes e tônicas tocados em um andamento rápido em um registro agudo, lembrando uma sirene de ambulância. Chamo esse gesto de “ACELERADO-AGUDO”.
  9. Acorde de dominantes e tônicas tocados em um andamento rápido, um pouco mais grave que o gesto “ACELERADO-AGUDO” e com a melodia resultante dos acordes variando. Será representado como “ACELERADO-MÉDIO”.
  10. Ruído de vento. É um gesto que soa como som de vento. Será representado como “VENTO”.
  11. Ataque estrondoso. Som semelhante ao de galhos sendo pisoteados. Será representado por “GALHOS”.
  12. Gesto de acorde glissando em movimentos ascendentes. Será representado como “GLISSANDO”.
  13. Fala 3: “*I’d like to believe in God*”, em voz masculina.

A forma musical de *Embrulho* é uma grande variação a partir de uma mesma célula (harmônica), que imprime a relação de “pergunta-resposta” ou “dominante-tônica”. É a relação de atração de suspensão-resolução, periferia-centro. Essa relação é percebida também (metaforicamente) já na própria proposta da peça, a partir da constatação-provocação, “*one has to believe in God*” que inicia a peça, com o papel de expor o problema (pergunta ou dominante) o qual seria “resolvido” apenas no final, com a resposta: “*I’d like to believe in God*” (tônica).

A peça inicia com um ataque de um acorde de curta duração, seguido da fala “*one has to believe in God*” em voz feminina. Em relação ao acorde inicial, a fala está com o áudio mais alto (maior volume) e mais nítido. Esse gesto é repetido cinco vezes. Na última, a palavra “*God*” é repetida e em seguida entram os sons da fala em voz feminina invertida. Bella brinca um pouco com a palavra “*God*” e as falas invertidas, cortando e colando um gesto sobre o outro. Pouco tempo depois entra a textura que chamei de “NETUNO”. Sobre essa textura aparece a frase da fala 1 (“NECESSIDADE”), recortada e fazendo uma espécie de contraponto com a fala invertida. Em seguida entram os sons do teclado eletrônico, com acordes e seguidos de notas compondo pequenas melodias. O som é saturado. Na sequência entra o som do drone que logo é abandonado e dá lugar ao gesto anacrúsico do som agudo, que leva a um acorde um pouco sustentado, chamado de “SUSPENSÃO-DESCANSO”. Essa seção segue até, aproximadamente 1’28”. Considero essa sessão como introdutória, na qual Bella apresenta os elementos com que vai trabalhar: a fala - incutindo a dimensão semântica da peça e apresentando a provocação para o desenvolvimento da música; os sons de textura; a sonoridade do teclado, trazendo a dimensão da tonalidade, e o drone. O último gesto apresentado nessa introdução, a saber, “SUSPENSÃO-DESCANSO”, é o material harmônico que será variado com acordes no órgão ao longo da peça, através do gesto “DOMINANTE-TÔNICA”. Assim, a partícula do gesto “SUSPENSÃO-DESCANSO”, juntamente com a ideia de provocação-resposta das falas 1 e 3, serão o mote para toda a música. Os outros gestos como “NETUNO” ou “DRONE” atuam como uma espécie de cenário criando uma atmosfera ruidística para essa chacona, improvisação em cima de uma partícula harmônica.

Essa grande improvisação dura de, aproximadamente, 1’28”, até, aproximadamente, 16’54”, quando se inicia uma parte final da peça. Durante esses pouco mais de quinze minutos de desenvolvimento, o gesto “DOMINANTE-TÔNICA” constitui a base. Os acordes no órgão, com som saturado, que estabelecem essa relação de dominante-tônica em variadas tonalidades as quais se sobrepõem umas às outras, são tocados dentro de um pulso regular e criam uma sensação circular ou espiral. Não existe uma narrativa de desenvolvimento. Existe uma atmosfera, um cenário. Essa sensação de circularidade é reforçada pelo jogo de espacialização que a compositora faz com os áudios, o qual está presente desde o início. A partir dessa base harmônica tonal, vão aparecendo comentários improvisatórios partindo do mesmo gesto, como o gesto

“SUSPENSÃO-DESCANSO”, e interferências mais ruidísticas, utilizadas para a criação de sensação de maior ou menor profundidade. Quando, por exemplo entram os gestos “NETUNO” ou “VENTO”, que são mais graves do que os acordes e têm mais *reverb* também, aumenta a sensação de espaços amplos.

O tempo em “Embrulho” é expandido e os gestos podem durar minutos. Isso ocorre, por exemplo, quando o gesto “NETUNO” entra e permanece por aproximadamente dois minutos e retorna depois de aproximadamente um minuto. No meio dessa atmosfera, entra o gesto “SUSPENSÃO-DESCANSO” que é repetido pouco tempo depois. Essa dinâmica entre “NETUNO” e “SUSPENSÃO-DESCANSO” segue até metade da peça, quando aparece o gesto “ACELERADO-AGUDO” em aproximadamente 11 minutos e 30 segundos. Esse gesto lembra o som de uma sirene de ambulância distorcida – é um acorde de dominante seguido de um acorde de tônica, repetido inúmeras vezes em um andamento acelerado. É uma variação sobre o andamento do gesto “DOMINANTE-TÔNICA” o qual é variado em seu andamento. Depois de cerca de dois minutos, Bella apresenta uma variação desse gesto, que é o “ACELERADO-MÉDIO”. Em aproximadamente 16’05” fica só esse último gesto “ACELERADO-MÉDIO” sendo manipulado com a utilização do *pan* – o som caminha de um lado para o outro, implicando na sensação de circularidade. Nesse momento, os gestos “DOMINANTE-TÔNICA” e “NETUNO” cessam.

Dá-se início à parte final da peça, marcada pela entrada do gesto “VENTO”, seguida de “NETUNO” ao mesmo tempo que o gesto “ACELERADO-MÉDIO” se mantém e vai aos poucos aumentando seu andamento. Bella brinca um pouco com a aparição e o desaparecimento de “VENTO” e “NETUNO”, até estes cessarem de vez por volta de 17 minutos e 57 segundos. Enquanto isso, o andamento de “ACELERADO-MÉDIO”, diminui depois de ter acelerado bastante, transformando-se aos poucos em um hibridismo do gesto “ACELERADO-MÉDIO” com “DOMINANTE-TÔNICA”, cujos acordes são mais sustentados. No final da peça entra o gesto “GALHOS”, caracterizado por um ataque forte com uma espécie de ruído que dura aproximadamente três segundos. Esse mesmo gesto repete-se, concomitante ao reaparecimento do gesto híbrido que volta a acelerar. O gesto “GALHO” é repetido três vezes, sendo que na última repetição, ao invés do gesto ser interrompido, como nas vezes anteriores em que durou em torno de três segundos, ele continua soando e incorporando mais sons e ganhando mais volume, ocupando, aos poucos, todo o “espaço” sonoro da peça. Os



outros gestos e sons vão ficando cada vez mais difíceis de serem ouvidos até sumirem. Gradualmente, entra o gesto “GLISSANDO” concomitante ao “GALHO” que vai crescendo cada vez mais. Em aproximadamente 19 minutos e 45 segundos há uma quebra dessa movimentação e, bruscamente, volta somente o gesto “GALHO”, o qual é interrompido após três segundos. Na sequência entra o gesto “DESEJO” caracterizado pela voz masculina dizendo a frase: *“I’d like to believe in God”*, o qual é repetido três vezes e acaba a peça.

Embrulho – Bella. Principais eventos no tempo			
Fragmento	Início	Fim	Descrição
Introdução			
1	0:00:00	0:00:19	Fala “Necessidade” “NC” (“one has...)
2	0:00:19	0:01:25	Fala “Necessidade” “NC” (“one has...)+ fala “Invertida” “IN” + “Netuno” + + “Melodia” “ML” + “Suspensão – Descanso” “SD” + “Drone” “DR”
Desenvolvimento			
3	0:01:21	0:02:14	“Dominante-Tônica”
4	0:02:14	0:11:31	“Dominante-Tônica” + “Netuno” + “Suspensão-Descanso” “SD”
5	0:11:31	0:16:03	“Dominante-Tônica” + “Netuno” = “Acelerado-Agudo” + “Acelerado-Médio”
Final			
6	0:16:03	0:18:09	“Acelerado-Médio” + “Vento” + “Netuno” + “Dominante-Tônica”
7	0:18:09	19:47	“Acelerado-Médio” + “Dominante-Tônica” + “Galhos” “GL” + “Glissando” “GS”
8	0:19:47	19’57’’	Fala “Desejo” “DJ” (“I’d like”...)

Quadro 6. Embrulho – Bella. Principais eventos no tempo.

Para Bella, de acordo com a descrição do projeto composicional para o concurso, a peça traduziria uma sensação de mal-estar e o “encontro com o terrível que

habita em todos nós”. Isso em um contexto em que a pessoa, personagem, está embrulhada em uma cor azul, que simboliza um “Deus-aparição” ou um vulcão. As imagens utilizadas por Bella como mote para materialização de sua música-performance são interessantes do ponto de vista simbólico. A associação de Deus, ou o universo místico com a cor azul, percorre o nosso<sup>369</sup> imaginário coletivo, ao lado da associação da cor com a sensação de infinitude, tranquilidade, com a ideia de tempo futuro (TEIXEIRA, 2006)<sup>370</sup>. Para Bella, especificamente na peça *Embrulho*, o azul aparece como referenciando a ideia de amplidão, de frieza, de associação com uma ideia de Deus, que é ilusória:

ilusões de uma figura que é grande e que é maior e que sobrepõe a todos nós, né? Esse conceito por si só, é um conceito bem ilusório e o azul, eu acho que ele traz, de alguma forma essa sensação de uma distância e de um peso e de algo que ... não se pode fazer nada... como se a gente... nós, mero mortais, sabe essa sensação assim: nós, meros mortais... um pouco isso. (BELLA, 2017.)<sup>371</sup>.

A artista também associa ao planeta Netuno:

é uma cor extremamente fria. Tem uma frieza muito grande, não tem calor. E eu uso, durante o *Embrulho*, um *sample* de planeta, o planeta Netuno, que é um planeta supostamente azul e distante. No caso de *Embrulho* eu associo menos a Saturno e mais a Netuno, lembrando assim, aí entra a minha associação astrológica, né... Porque Netuno tem uma relação com a ilusão, tem uma relação com uma certa perda de sentido. O azul leva para essa, não essa perda de sentido, mas essa frieza, essa distância e, pensando em Deus, pensando na ideia de Deus – não como crença filosófica, mas como essa figura grande, essa figura... imaginária. (BELLA, 2017.)<sup>372</sup>.

A relação do embrulho azul com a ideia de enjoo, de mal-estar, para a artista, vincula-se a uma falta de clareza, de discernimento. Ou seja, está associado à ideia da ilusão, de uma coisa que não é real, como esse Deus, que para a artista é puramente ilusório e azul. Segundo a própria Bella, a ideia de ilusão associada à irreabilidade vincula-se também à sensação de náusea e embrulho. Assim, a imagem da performance sugerida pela artista dialoga com esses símbolos e significados. A personagem é

<sup>369</sup> “Nosso” - para se referir a uma sociedade ocidental do século XXI.

<sup>370</sup> “Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo? Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Claro, ele se escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite.” (CHEVALIER, 1988, p.107, apud TEIXEIRA, 2006, p. 1101).

<sup>371</sup> Em conversa comigo por WhatsApp em 02/11/2017.

<sup>372</sup> Idem.

embrulhada (literalmente) por uma ilusão, uma força irreal, que é distante e pesada (Netuno), que é onipresente e imaginária (Deus) e é fria, leva à sensação de infinito que leva à sensação de incerteza, de falta de clareza e, portanto, à náusea. Com isso o embrulho ocorre tanto no sentido literal (embrulhada por um tecido azul), como simbólico: a condição de embrulhada por esse Deus azul causa náusea, enjoo, embrulho no estômago.

Do ponto de vista técnico, é importante lembrar que Bella utiliza a fita cassete e os aparelhos de gravação e reprodução de fita cassete como elementos metodológicos, estéticos e também políticos. A artista declara que utiliza essa tecnologia, considerada de baixa fidelidade (*lo-fi*), pela praticidade e pelas características sonoras que ela imprime aos resultados (*range* médio). O uso de cassete é associado à tecnologia chamada de *lo-fi* (baixa fidelidade) e vem sendo retomado pela cena independente na música, tanto de artistas da chamada música *pop* como da cena experimental vinculada às práticas *do it yourself* – *DYI* (“faça você mesmo”), que necessariamente incorporam como resultado estético a falha tecnológica, a saturação, a baixa qualidade do som. (ALBUQUERQUE, 2016)<sup>373</sup>. Fernando Iazzetta (2011) associa o uso das tecnologias de baixa fidelidade às práticas ditas experimentais em música, sugerindo que surge como uma contestação ao “refinamento excessivo e elitista das formas estabelecidas nas Belas Artes e na música de concerto” (IAZZETTA, 2011, p.7), além de também poder ser interpretado como “uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacional” (IAZZETTA, 2011, p.7).

Assim como em relação à obra *Encarnando umas vozes* de Leandra Lambert e Isabel Nogueira, associamos a incorporação do erro e da falha a práticas e ideais feministas de contestação das normas, dos valores de beleza e das noções de certo e errado, tanto em relação às práticas metodológicas quanto em relação ao produto estético. No caso de Bella, podemos também fazer essa aproximação. O uso da fita cassete como marca em suas músicas e performances, o interesse na mitologia, nos arquétipos (que propõe outras narrativas para explicação e apreensão do mundo diferentes das cientificamente embasadas – o interesse na ficção e no místico), juntamente com uma postura política de questionamento das formas normatizadas de produção/criação (por exemplo quando questiona a ideia corrente de que a maternidade

---

<sup>373</sup> Disponível em: <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/10/01/po%C3%A9ticas-sonoras-das-fitas-cassete>

é “incompatível com uma produção”<sup>374</sup>), permite-nos aproximar suas práticas das práticas contestatórias das normas que o feminismo traz. No caso dessa peça, não há utilização da voz, mas o questionamento desse poder místico divino pode ser também associado aos questionamentos que aparecem nas outras obras analisadas no escopo deste trabalho. Todas apresentam um questionamento das normas, como no caso explícito de *Encarnando Umas Vozes* de Isabel Nogueira e Leandra Lambert e de *Homage to Bruno Mantovani* de Fernanda Aoki Navarro, mas também no caso de Lilian Campesato com *Fedra*, em que a artista, ao abordar a voz da maneira como aborda no contexto da música experimental, afirma sua recusa em se sobrar às normas do campo (vale dizer, machistas). Essas características também no trabalho de Natacha Maurer, como veremos em seguida.

---

<sup>374</sup> Entre as artistas abordadas três delas são mães, a saber: Isabel Nogueira, Lilian Campesato e Bella.

4.2.5.1.1 Diagrama Analítico de *Embrulho* de Bella

Legenda das imagens do Diagrama Analítico de *Embrulho*.

Escala: 1 segundo = 0, 175cm

1) Fala - Necessidade



2) Fala Invertida



3) Sons de Netuno



4) Melodia



5) Drone



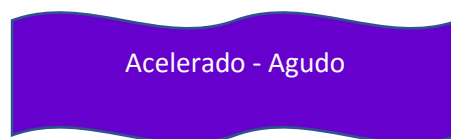
6) Suspensão-Descanso



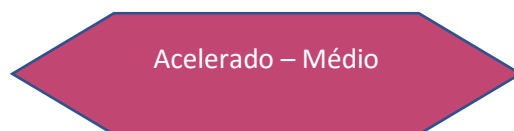
7) Dominante – Tônica



8) Acelerado-Agudo



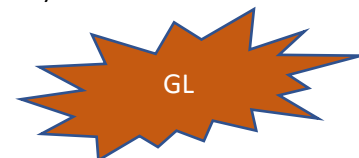
9) Acelerado-Médio



10) Vento



11) Galhos



12) Fala – Desejo



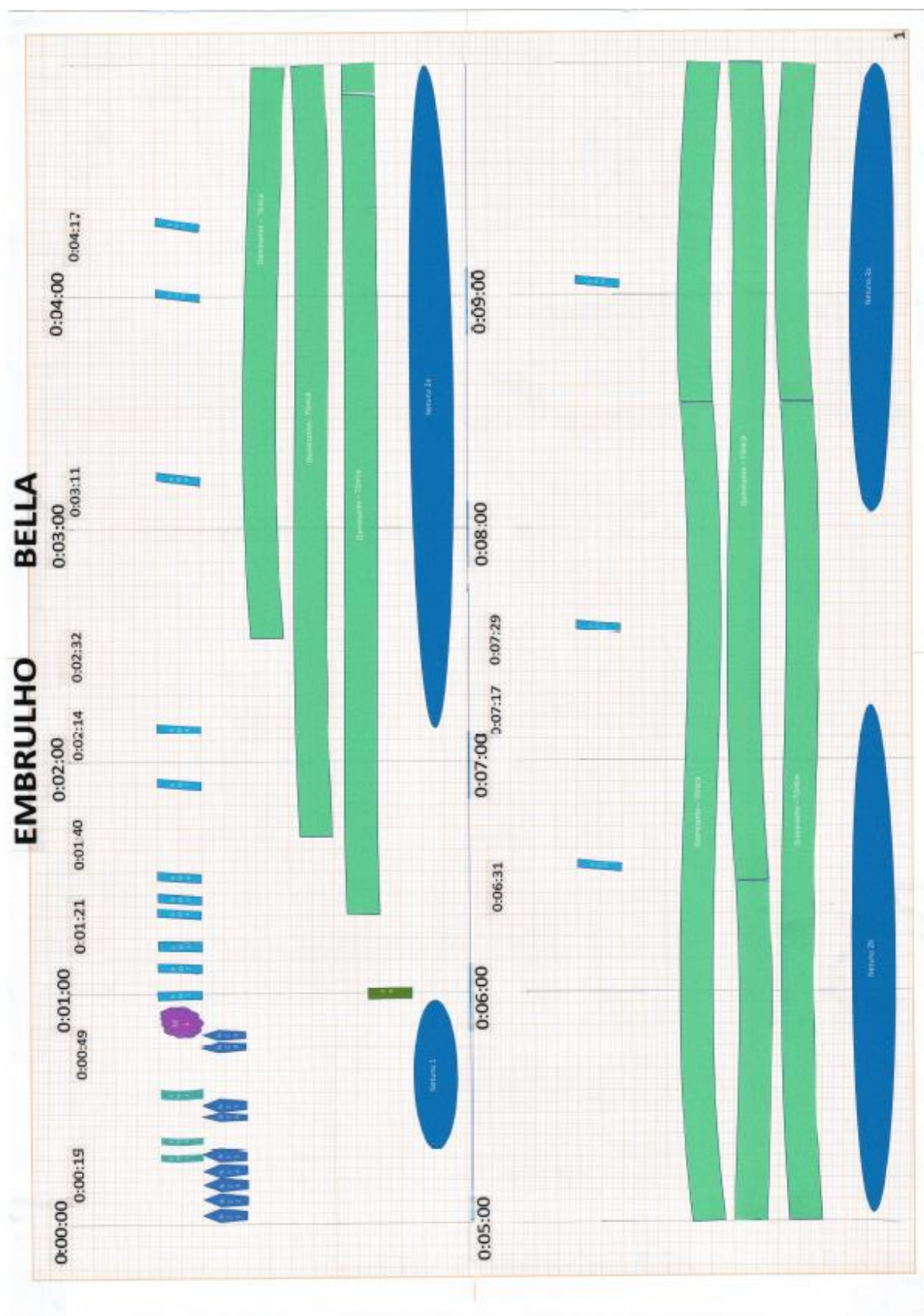


Diagrama 7. Diagrama Analítico de "Embrulho" de Bella, parte 1<sup>375</sup>

<sup>375</sup> O diagrama original é em tamanho A3

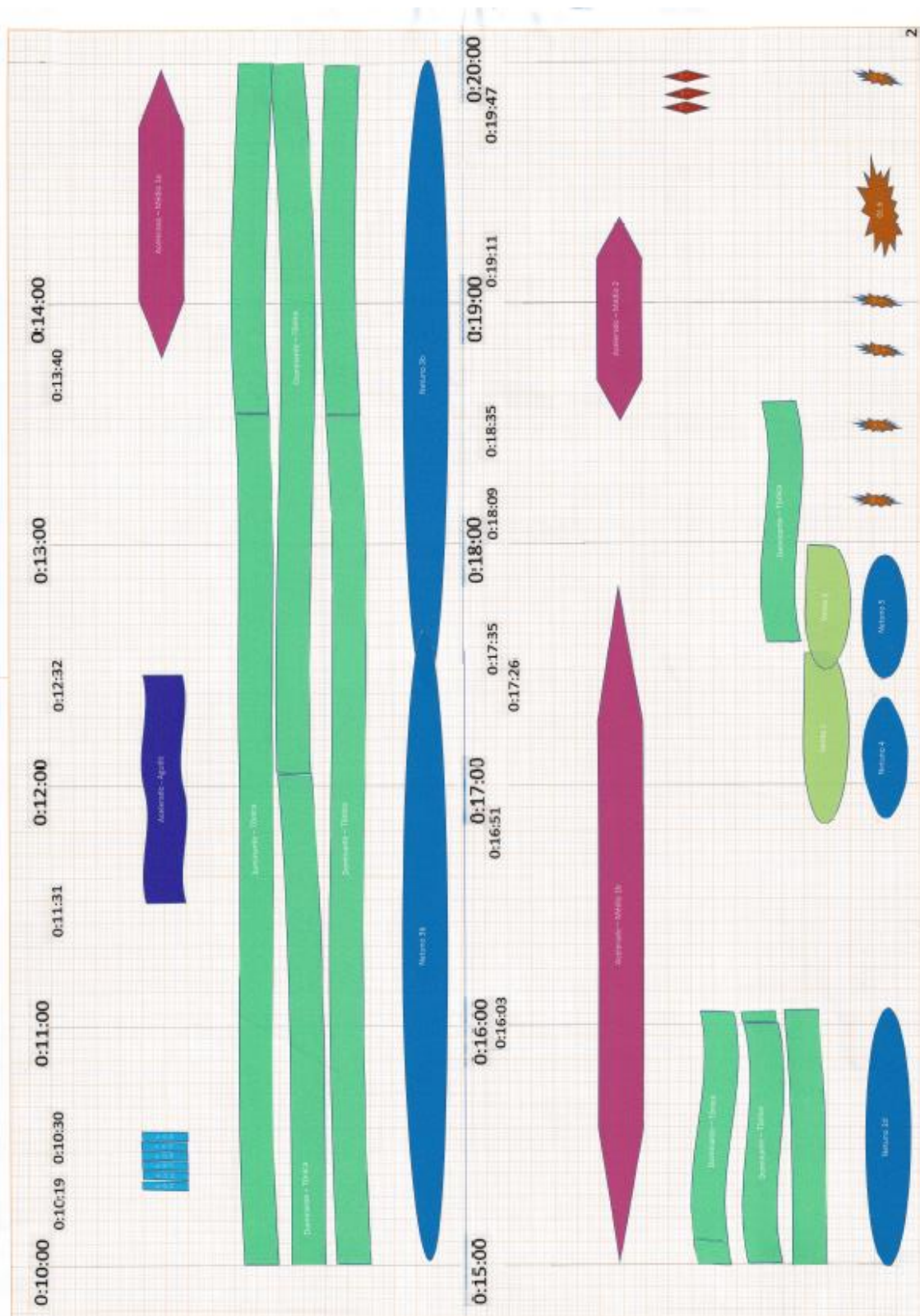


Diagrama 8. Diagrama Analítico de "Embrulho" de Bella, parte 2<sup>376</sup>

<sup>376</sup> O diagrama original é em tamanho A3

#### 4.2.6 NATACHA MAURER



*Figura 17. Natacha Maurer em performance. Foto: coletivo “I Hate Flash”*

Natacha Maurer é natural de São José dos Campos, interior de São Paulo. É produtora, artista sonora, compositora e improvisadora. Graduiu-se em letras em 2009 pela UNIVAP – Universidade do Vale do Paraíba. Na infância estudou viola e na adolescência foi se aproximando da cena punk de São José dos Campos.

Filha de mãe solteira, Natacha Maurer conta em entrevista à jornalista Amanda Cavalcanti que desde cedo aprendeu, ao lado de sua mãe, a ser independente e que não se encaixava nos padrões tradicionais da cidade de interior em que uma mãe jovem solteira era vista como algo fora da norma.

Após ter terminado a graduação em Letras em 2010, Natacha Maurer mudou-se para São Paulo e foi morar no Ibrasotope. Ela conta que logo começou a trabalhar com produção por estar envolvida com o Ibrasotope e por sentir que poderia contribuir com o espaço, pela facilidade que tinha com burocracias e com escrita. Conta em entrevista que sempre quis fazer música, mas que sentia alguns impedimentos, não só pelo fato de ser mulher em um ambiente tão masculino, mas, também, porque era muito exigente com suas produções e nunca achava que estavam boas.



O ano de 2010 foi muito importante para a artista e para o Ibrasotope, pois Natacha Maurer foi se aproximando da atividade de produção, tendo sido assistente de Henrique Iwao para produção do *II Festival Ibrasotope*, que contou com financiamento aprovado pelo edital da ProAC (Programa de Ação Cultural) do governo do Estado.

Ser produtora do Ibrasotope, significa, na prática, ser responsável por produzir a série *IBR* que é o carro chefe da casa, constituindo-se como uma série de apresentações de música experimental e contemporânea na sede do Ibrasotope (Cap. III). E também, fazer as montagens de palco, divulgação, registro audiovisual dos concertos, iluminação e quaisquer outras demandas relacionadas às apresentações. Além das apresentações que ocorrem no Ibrasotope, a partir de 2010, com a entrada de Natacha Maurer, uma série de parcerias começou a se estabelecer com outros espaços da cena e, Natacha Maurer, com a experiência de produção que foi adquirindo, produziu concertos em SESCs, gravação e lançamentos de CDs e outros.

Em 2011 produziu, além das séries vinculadas ao Ibrasotope, os concertos de Ulrich Krieger (EUA), Zbigniew Karkowski (Polônia) e Tetsuo Furudate (Japão) no SESC Belenzinho; de Erik Drescher (Alemanha), Henrique Iwao e Mário Del Nunzio (Brasil), no SESC Vila Mariana; e o *Encontro de Música Experimental* com Sigrid Tanghe e Peter Jaquemyn (Bélgica), Geraldo Si (Alemanha) e o duo O Grivo (Belo Horizonte, Brasil), no SESC Santana. Também produziu o álbum *Vértebra: cinco peças para guitarra elétrica* de Mário Del Nunzio, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, através de edital de ProAC.

Em currículo disponível em seu blog, a artista resume o período de dezembro de 2010 a abril de 2012, como tendo trabalhado como: “produtora, fotógrafa e assessora de imprensa do projeto *Limiares*, que lançou três álbuns virtuais de música experimental para serem baixados gratuitamente pela internet.” (MAURER, s/d)<sup>377</sup>. Também produziu os shows de lançamento desse projeto no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 2012 realizou uma viagem para fora do Brasil com Mário Del Nunzio (seu companheiro) que durou cerca de seis meses.

Natacha Maurer comenta em entrevista que apesar de vir trabalhando enquanto produtora do Ibrasotope desde 2010 e, de inclusive, considerar que era reconhecida

---

<sup>377</sup> Disponível em: <http://natmaurer.tumblr.com/produ%C3%A7%C3%A3o> . O projeto *Limiares* foi realizado pelo Ibrasotope com apoio do Ministério da Cultura e financiamento da Petrobrás.

como tal pelas pessoas frequentadoras da casa, só começou a se ver, de fato, como produtora a partir do *XIII ENCUN*, em 2014, em São Paulo. Ainda, considera que sua carreira de produção em música experimental em nível internacional foi firmada a partir do *FIME I*, em 2015 (Cap. III).

O ano de 2014 foi, segundo Natacha Maurer, de abertura do Ibrasotope para uma cena menos vinculada à academia. Para ela, as parcerias firmadas nesse ano com outros coletivos e espaços de difusão de música experimental, bem como a intensificação das apresentações no Ibrasotope, que passaram a ser semanais, são os principais motivos para essa abertura. Além de incentivar também a participação de mais pessoas, e, consequentemente, de mais mulheres. Alguns exemplos de parcerias firmadas nesse período são: *Estúdio Fitacrepe*<sup>378</sup>; *Circuito de Improvisação Livre*<sup>379</sup> e *Improvise!*<sup>380</sup>.

O ano de 2015 foi um grande marco para Natacha Maurer, pois é o ano de sua estreia como artista. Iniciou a parceria com Marcelo Muniz, com o grupo *Brechó de Hostilidades Sonoras* e a parceria com Renata Roman. A estreia do *Brechó de Hostilidades Sonoras* foi em 01 de outubro no Centro Cultural São Paulo e a estreia da parceria com Renata Roman foi em dezembro, dando início à série *Dissontantes*, idealizada e produzida por ambas as artistas. Também produziu outros eventos que considero importantes, especialmente para o desenvolvimento de uma cena feminina e feminista, como a *Mostra XX*, que ocorreu em agosto na sede do Ibrasotope (Cap. III).

O *Brechó de Hostilidades Sonoras (BHS)* é um projeto de utilização de brinquedos e objetos de segunda mão, como o próprio nome sugere, que são transformados em instrumentos eletrônicos, alterando sua função inicial trabalhando com *circuit bending*. No projeto também constroem instrumentos eletrônicos. O duo prioriza em suas performances o aspecto cênico, irônico e político, utilizando bonecas,

<sup>378</sup> *Estúdio Fitacrepe* é um estúdio que funciona também como uma casa de shows e difusão da música experimental e arte sonora na cidade de São Paulo. Localizada entre a av. Paulista e a rua da Consolação, o estúdio funciona desde 2014 sob direção de Kênia Dias e Ricardo Garcia. Em site é descrito como: “um ateliê de arte sonora e teatro físico dedicado à experimentação, criação e apresentação de trabalhos artísticos autorais nas áreas de som e movimento.” <http://www.estudiofitacrepesp.com/p/o-estudio.html>.

<sup>379</sup> O *Circuito de Improvisação Livre* é um circuito que une músicos e musicistas (mais músicos) para improvisarem. Surgiu, segundo Luiz Eduardo Galvão (em entrevista para Mário Del Nunzio, 2017) em 2012, com o intuito de ocupar espaços da cidade de São Paulo com improvisação livre. É aberto à participação de quem se interessar, contanto que assista à alguma sessão de improvisação e converse com os principais responsáveis: Daniel Carrera, Luiz Eduardo Galvão e Thiago Salas. (DEL NUNZIO, 2017, p. 378-383.).

<sup>380</sup> O *Improvise!* é uma sessão de improvisação livre que ocorre na *Trackers*, casa noturna de São Paulo com programação variada, mas que abriga a série *Improvise!* e é parceira de outras séries como o *Circuito de Improvisação Livre*, a série *Dissonantes* e outros. O *Improvise!* é organizado desde 2013 por Daniel Carrera. (DEL NUNZIO, 2017, p.58, 64-65.).

máscaras e brinquedos diversos nas mesmas. A música é construída por uma narrativa cênica a qual, conta, inclusive, com luzes. A proposta política é perceptível pela utilização, por exemplo, de trechos do Hino da *Internacional* ou de discursos de políticos ou matérias jornalísticas sobre política no país e na cidade de São Paulo, e isso tudo é apresentado de forma irônica e bem-humorada.

Outra parceria muito importante iniciada em 2015, foi a parceria com Renata Roman. As duas se conheceram no Ibrasotope e foi a partir da percepção da predominância masculina da cena (tanto em relação às pessoas que se apresentavam como em relação ao público) que começaram a se aproximar e tiveram a ideia de fazer alguma coisa para mudar essa situação. O duo Natacha Maurer – Renata Roman nasce em função da série *Dissonantes* (Cap. III) em dezembro daquele ano.

A partir de 2016 Natacha Maurer começou a expandir suas parcerias artísticas. Além das parcerias correntes com Renata Roman e Marcelo Muniz, Natacha Maurer realizou diversas improvisações entre 2016 e 2017 com diferentes pessoas. Entre elas: Mário Del Nunzio, Darisbo, Alexandre Torres Porres, Márcio Gibson, Cadós Sanchez, Cecília Quinteros (Argentina), Lúcia Chamorro (Uruguai) Daniel Brita, Nahnati Francischini, Miguel Barella, Alex Antunes, Marcela Lucatelli, Júlia Teles, Bella, Leandra Lambert, Carla Boregas e Paula Rebelatto.

Em maio de 2017, realizou uma turnê ao lado de Mário Del Nunzio para Buenos Aires (Argentina) e Montevideu (Uruguai). Durante a turnê ela e ele participaram de uma conversa aberta na Faculdade de Artes Udela, em Montevideu, abordando temas como “o panorama da música experimental no Brasil, métodos de composição, luteria experimental e *DIY*” (MAURER, s/d).<sup>381</sup>

Natacha Maurer vem desde 2010 atuando intensamente na cena da música experimental de São Paulo. Construiu ao lado do Ibrasotope seu nome enquanto produtora competente que ajudou a cena brasileira a conquistar um lugar de reconhecimento internacional. Além disso, nos últimos anos, desde 2015, deu início à sua carreira artística na música experimental e se envolveu com atividades de transformação da cena do ponto de vista da visibilidade de mulheres.

---

<sup>381</sup> Disponível em: <http://natmaurer.tumblr.com/Sons>

#### 4.2.6.1 – Recursos e métodos improvisatórios

No caso dessa narrativa vou focar na sua atuação artística junto ao *Brechó de Hostilidades Sonoras* e seu despertar feminista abordando a parceria com Renata Roman. Diferente das outras artistas abordadas, ao invés de analisar uma peça de Natacha Maurer, falo de suas abordagens constantes e específicas nas improvisações estabelecidas com diversas pessoas e grupos. Nesse sentido, mais do que pensar uma peça que represente algo específico da artista, como ela trabalha com improvisação, entendo ser mais interessante verificar os materiais que utiliza.

Natacha Maurer conta em entrevista que Marcelo Muniz foi um dos seus primeiros amigos em São Paulo, com quem se sentia verdadeiramente à vontade: “Ele foi o primeiro amigo que eu fiz em São Paulo, amigo próximo, que eu lembro...” (MAURER, 2016)<sup>382</sup>. Além disso, frequentou suas oficinas de construção de instrumentos eletrônicos no Ibrasotope e os dois sempre falavam em fazer alguma coisa juntos. O projeto começou, segundo Marcelo Muniz, quando Natacha Maurer trouxe de uma feira de São José dos Campos, um frango de brinquedo de borracha que emitia diversos “ruídos bizarros”. A partir daquele primeiro brinquedo-instrumento Natacha Maurer e Marcelo Muniz encontraram um mote para desenvolverem um projeto artístico: “a gente pensou em fazer coisas utilizando majoritariamente materiais de segunda mão, usados, e coisas que o Marcelo já sabia construir e eu fui aprendendo aos pouquinhos.” (MAURER, em DEL NUNZIO, 2017, p. 338).

com o Brechó, a gente pega um brinquedo, desses brinquedinhos que fazem barulhinho e você põe pilha... aí eu abro, e ele tem um circuito, aí eu mudo o circuito um pouquinho, coloco uma entrada p10 aí o barulho bonitinho que fazia vira QQEETWYTCYSDRXS.! Coisas mais ou menos assim. Isso é o tipo de instrumento que eu construo, que chama *circuit bending*. Você altera um circuitinho de um brinquedo, então ele fica com aquela carinha bem bonitinha, mas é bem ruidoso. Você pode passar ele para o pedal, liga na mesa... Além disso, com o Marcelo, a gente constroi instrumentos... desde instrumentos eletrônicos – tem uma *atari punk* que é um ... ele emite uns sinais... ele (Marcelo Muniz) que sabe bem mais do que eu... Tudo que eu aprendi de construção de instrumento foi com ele. Tem uns sensores de luminosidade... se tá muito iluminado ele vai emitir um pulso e se eu cubro com a mão ele emite um outro pulso... então a gente vai construindo uma narrativa a partir disso... e as vezes a gente usa umas coisas, tem uma placa de zinco que a gente passa um arco de violino e aí, isso é amplificado, passa por um pedal e tal... Então a gente tem a ideia de usar objetos que não necessariamente são instrumentos mas que podem emitir um barulho e participar de uma

---

<sup>382</sup> Em entrevista dada a mim, ao lado de Renata Roman, em São Paulo, em 23/05/2016.

construção sonora. A gente usa não instrumentos para criar uma coisa. (MAURER, 2017.)<sup>383</sup>.

Ainda, é importante para o duo a parte cênica. Em entrevista, tanto Marcelo Muniz como Natacha Maurer, enfatizam o caráter performático de seu trabalho que é destacado por Mário Del Nunzio em sua tese (2017):

Deste modo, a atividade do duo tem uma primeira fase de caráter coletor – não parece haver concepções específicas com relação a características sonoras desejadas, e sim, uma vontade de acumulação, notadamente de objetos que possuam características pitorescas e que valorizem certo aspecto cênico. (p. 114.).

O *Brechó de Hostilidades Sonoras* é um duo que explora bastante a ironia, através do *hackeamento* de brinquedos aliado à construção de cenas performáticas “pitorescas” (como sugerido por Del Nunzio, 2017). Esse fator é ressaltado tanto por Natacha Maurer como por Marcelo Muniz em entrevista a Gabriel G. Albuquerque (2016)<sup>384</sup>:

Marcelo Muniz – (...) os brinquedos vêm das feiras de rolo, assim como a ideia de excesso, de caos, que aí, creio, remeta-se a essas experiências urbanas para com o ruído da forma como você se refere. Incorporamos sim essa ambiência. Por outro lado, a ideia de trabalhar com brinquedos tem origem primeira muito mais pela via de um senso de humor inerente às nossas conversas, antes mesmo de pensarmos nesse trabalho. A Natacha, principalmente, tem uma ampla cultura no universo dos filmes de terror “classe f” e um certo humor negro com essa origem sempre fez parte das nossas conversas. Ou seja, a coisa é mais pra brinquedo assassino que pra memórias pueris!!

Natacha Maurer - há uma vontade de se aproximar de memórias coletivas, mas também tem a coisa da ironia... gosto da ideia do *BHS* não “se levar tão a sério”, de usar coisas baratas e de segunda mão, tipo um frango que grita, ou uma boneca com pentagrama na testa. Isso tira um pouco da seriedade nociva do que eventualmente chamam de “música experimental”. (ALBUQUERQUE, 2016.).

A ironia é uma marca importante de posicionamento crítico e político como coloca Isabel Lousada (2013) e Marcia Espinoza-Vera (2010). Segundo as duas autoras, ao analisarem obras literárias de mulheres latino-americanas, o humor, através da ironia, do sarcasmo, da paródia e da sátira, é uma ferramenta de crítica, denúncia e subversão. Através da exposição ao ridículo, da apresentação do contrário do que está sendo dito (no caso da ironia, por exemplo), o humor ao mesmo tempo que apresenta uma situação

<sup>383</sup> Natacha Maurer em entrevista ao lado de Mário Del Nunzio ao canal Causa Operária em 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>.

<sup>384</sup> <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/10/31/usado-e-de-segunda-m%C3%A3o-entrevista-com-brech%C3%B3-de-hostilidades-sonoras>

geralmente padrão, considerada normal, questiona justamente essa normalidade.<sup>385</sup> No caso do *Brechó de Hostilidades Sonoras*, a ironia está presente, por exemplo, no uso de brinquedos infantis. Eles são modificados e transformados em objetos que remetem muito mais a um universo *underground* de terror (como o próprio Marcelo Muniz sugere) do que ao universo lúdico e inocente das crianças. Aliado a isso, têm-se também referências diretas e indiretas à política. Na primeira obra apresentada pelo duo, Natacha Maurer e Marcelo Muniz constroem uma narrativa baseada em quatro movimentos cênicos principais, segundo Marcelo Muniz, em entrevista a Mário Del Nunzio (2017):

Mais ou menos em quatro sessões: as duas primeiras são escolhas de instrumentos: a gente usa umas coisas numa placa de zinco, depois a gente brinca – no Brechó a gente tem, também, *circuit bending*, que é uma coisa que eu nunca tinha trabalhado – então tem a primeira sessão na placa de zinco, e aí uma outra que a gente usa esses brinquedos modificados, e aí a gente pode voltar para a placa de zinco, aí uma terceira cena que é especificamente com as bonecas e um *grand finale* que é uma gritaria dos infernos. (MUNIZ em DEL NUNZIO, 2017, p. 116.)<sup>386</sup>.

Em entrevista a mim, Natacha Maurer salienta a utilização de luzes na criação das cenas. Cita especificamente o uso de uma luz vermelha em um momento em que tocam um trecho do *Hino da Internacional*. Comenta que a inserção do hino se deveu a um protesto político contra o golpe de 2016. Na época em que a entrevista foi realizada, maio de 2016, o golpe ainda não tinha sido efetivado, mas estava em curso com amplo apoio popular. Nesse momento era comum em apresentações de artistas anti-golpe e progressistas o grito em algum momento do espetáculo: “Primeiramente, Fora Temer!”.

Natacha Maurer e Marcelo Muniz não foram tão explícitos, mas utilizaram a *Internacional*, símbolo da luta dos trabalhadores, entoada em movimentos socialistas, comunistas e anarquistas e tendo sido o hino oficial do partido comunista. A música traz em si a referência às lutas contra governos ditatoriais e contra o capitalismo (IKEDA, 2001). No contexto da apresentação do *Brechó de Hostilidades Sonoras*, em um

<sup>385</sup> Em *Pequeno ensaio sobre o conceito de ironia* de Hudson Oliveira Fontes Aragão (2013), o autor demonstra como o conceito é instável. Ao longo da história e em diversos locais diferentes a ironia foi atribuída a gênero literário satírico, ao romantismo e uma infinidade de possibilidades. A ideia de que é quase impossível estabelecer um conceito unificador de “ironia” é também corroborada por Maria Joana Guimarães (2001), em texto intitulado: *Ironia, uma primeira abordagem*.

<sup>386</sup> Nesse set, Natacha Maurer e Marcelo Muniz tinham duas bonecas, a Jezebel e a Rosemary. Ela e ele instalaram um *cracklebox* dentro de cada uma com dispositivos nas cabeças para acionar os *cracklebox*, como se fossem eletrodos. *Cracklebox* é um instrumento eletrônico que produz sons ruidísticos pouco estáveis, desenvolvido por Michael Waisvisz. As bonecas tornaram-se símbolos do “Brechó de Hostilidades Sonoras” e como enfatiza Muniz em entrevista a Mário Del Nunzio, o interesse era muito mais cênico do que sonora, pois o *cracklebox* já faz parte de um instrumental corriqueiro na cena experimental, de forma que o diferencial era incorporá-lo às bonecas. (DEL NUNZIO, 2017, p. 317.).

momento político em que os processos democráticos não estavam sendo respeitados no congresso e no senado nacional, com as inúmeras manobras políticas de Eduardo Cunha e a construção de um golpe de estado contra a presidenta Dilma Rousseff, a inserção de trecho da *Internacional* na performance do duo pode ser lida como um ato de protesto, destacado pelo discurso de Natacha Maurer:

É legal ouvir o áudio só, mas você assistir ao espetáculo é uma coisa super diferente, porque tem a luz, tem a performance... A gente falou antes da apresentação, eu e o Alê<sup>387</sup> - porque a gente tá produzindo e a gente é contra esse golpe todo – só a pra gente deixar marcado – aí tem uma cena que acende uma luz vermelha e tem umas bonecas que conversam, só que daí, dessa vez acendeu a luz vermelha e começou a tocar a internacional e a gente deixou um tempo. (MAURER, 2016)<sup>388</sup>



Figura 18. Marcelo Muniz e Natacha Maurer em performance com *Brechó de Hostilidades Sonoras*. Foto: Luis Germano.

<sup>387</sup> Em referência ao compositor e produtor Alexandre Marino que produziu com Natacha Maurer a série *Campos de Experimentação Sonora*, em São José dos Campos.

<sup>388</sup> Em entrevista a mim, ao lado de Renata Roman, em São Paulo, em 23/05/2016.



Figura 19 Marcelo Muniz e Natacha Maurer em performance com *Brechó de Hostilidades Sonoras*. Foto: Luis Germano

Em outra apresentação mais recente (2017), com uma nova performance *BHS Sound System*, o duo explora discursos e medidas absurdas de governos e governantes considerados de “direita”, como, por exemplo, o governo de João Doria na cidade de São Paulo. Natacha Maurer e Marcelo Muniz colocam áudios em *loop* de manchetes de notícias sobre a “*farinata*”<sup>389</sup> e falas de políticos como Paulo Maluf, com a famigerada frase: “estupra, mas não mata”, por exemplo. Além de discursos de militares da ditadura militar do país (1964-1985), como Costa e Silva. Os áudios vão sendo acumulados, camadas a camadas até tomarem conta da performance e se constituírem em grande barulho incômodo:

A gente botou “*farinata*” “Doria” no *Google* e pediu (sabe aquela voz do *Google*) e pediu para o *Google* ler. A gente pegava aquelas notícias absurdas sobre a *farinata*, pra razão humana do Doria e as ideias de merda dele, aí a gente colocou isso durante o show, enquanto tava rolando tinha uma voz do *Google* falando: “Doria aprova *farinata*” não sei o que... era tanta notícia absurda que eu não consigo nem lembrar... Então, o *Brechó* – o Mário fala que é o meu projeto de canção de protesto porque tem outra sessão que a gente pensou mais como instalação, que a gente deixa isso em *loop*. A gente usou uns discursos do Maluf aquela coisa absurda que ele falou, tipo: “estupra, mas não mata”. E outros. A gente usou uns discursos de alguns generais da ditadura e sobrepôs. E aí, é o grande lance do *Brechó*: eles

<sup>389</sup> A “*farinata*” é uma espécie de farinha composta por alimentos processados que perto da data de expiração da validade seriam incinerados. Doria propôs a confecção de biscoitos de *farinata* para serem distribuídos em escolas municipais e para comunidades carentes como programa de combate à fome e ao desperdício. Foi amplamente criticado, inclusive pela própria Secretaria de Educação do município que alegou que essa medida não condiz com a política de combate à fome. Para ver mais: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/10/1929173-fa-de-farinata-doria-ignora-orgao-municipal-de-seguranca-alimentar.shtml>, <https://www.cartacapital.com.br/politica/orgaos-de-vigilancia-nao-trazem-informacao-sobre-farinata-de-doria>, <https://www.cartacapital.com.br/politica/farinata-e-a-autopromocao-de-doria>



falam que é muito barulhento. Esses discursos absurdos, que vem desde a ditadura até o Doria agora, e é um grande falatório e esse falatório no show vai se acumulando até virar uma grande microfonia... porque é um inferno mesmo... é tanta coisa acontecendo ... Então a gente trabalha com esses discursos horrendos em *loop*, para as pessoas ouvirem até cansar mesmo. Essa é a ideia do *Brechó*. E cansa rápido. Mas é pra galera ouvir mesmo: é isso que tá acontecendo, é isso ... Eles não se cansam... é horrível, é horrível... (MAURER, 2017.)<sup>390</sup>.

A partir disso é possível perceber a dimensão política do projeto *Brechó de Hostilidades Sonoras*. Ao mesmo tempo que o duo se coloca de forma bem-humorada e “sem se levar tão a sério” como Natacha Maurer coloca em diversos momentos<sup>391</sup>, faz parte da postura do duo trazer um questionamento e um posicionamento político. Pensando na trajetória de Natacha Maurer desde a adolescência em que se aproximou dos movimentos punks de São José dos Campos e afirma que foi nesse espaço que formou sua identidade política, o grupo *Brechó* é bastante coerente, considerando que o movimento punk questiona as estruturas dominantes na sociedade. Existe um anarquismo no grupo que pode ser percebido em diversas características:

- Nem Natacha Maurer nem Marcelo Muniz têm formação formal em música. Podemos interpretar sua ocupação do campo como um ato anárquico em relação às normas institucionalizadas da formação musical no país. Isso é, inclusive, uma das características do campo, como vimos no capítulo II. Muitas pessoas atuantes na chamada música experimental não têm formação formal em música.
- Essa postura anárquica se estende também para a relação que ambos estabelecem com os objetos sonoros e a “composição sonora”. A composição nasce a partir dos objetos que têm à disposição e não de um projeto composicional específico predefinido. Assim, posso dizer que ela e ele mantêm uma postura anárquica em relação à ideia de projeto composicional. É diferente, por exemplo, da improvisação livre, em que os músicos e as musicistas tocam juntos sem um projeto composicional predefinido. No caso de Natacha Maurer e Marcelo Muniz, com o *Brechó*, o projeto estruturante existe, mas ele ocorre a partir dos objetos que têm à disposição. A partir daí eles constroem uma narrativa cênica-sonora.

<sup>390</sup> Em entrevista, ao lado de Mário Del Nunzio, ao canal Causa Operária, em 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>

<sup>391</sup> Natacha Maurer em entrevista comigo (2016), com Amanda Cavalcanti (2016), com Mário Del Nunzio (2017) e ao canal Causa Operária (2017) afirma algumas vezes: “Eu não me levo tão a sério” (CAVALCANTI, 2016).

- A própria prática de aproveitamento de objetos de segunda mão e a utilização do “faça você mesmo” são associados, em certa medida, a posturas de enfrentamento à lógica consumista do capitalismo, e, portanto ao *status quo*, que é o modelo dominante, como sugere Fernando Iazzetta:

Nesse contexto ganha força a ideia do *faça você mesmo* (DIY – *do it yourself*), que na arte constitui-se como uma reação estética a um refinamento excessivo e elitistas das formas estabelecidas nas Belas Artes e na música de concerto. Pode ser entendido também como uma postura ética, como uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacional: cada indivíduo poderia adquirir as competências para realizar as tarefas a que se propõe, ao invés de contratar especialistas. (IAZZETTA, 2011, p.7.).

Ainda, sobre o *Brechó de Hostilidades Sonoras* é importante dizer que o grupo começou a ganhar certo reconhecimento ao longo de 2016, tendo participado em junho de 2017 do *Red Bull Music Academy Festival* em São Paulo, em uma sessão dedicada ao “ruído, metal, pós-punk e música eletrônica experimental”<sup>392</sup>.

#### 2.4.6.1.1. Duo Natacha Maurer e Renata Roman e outras parcerias

O duo Natacha Maurer – Renata Roman nasce em função da série *Dissonantes* (Cap. III) em dezembro de 2015. Cabe frisar que o despertar feminista em Natacha Maurer foi sendo construído ao longo dos anos em que esteve à frente da produção do Ibrasotope e culminou na proposição, ao lado de Lilian Campesato, do grupo de estudos sobre mulheres na música experimental em abril de 2015, que deu origem à atual *Rede Sonora* (Cap. III) e, mais tarde, na série *Dissonantes*, ao lado de Renata Roman.

Como abordado por Amanda Cavalcanti (2016) em *Por trás dos panos - e à frente deles, também*, Natacha Maurer “carrega um grande senso de feminismo em si” (2016). A experiência de ser filha única de mãe solteira e jovem em uma cidade do interior, proporcionou à Natacha Maurer tanto uma percepção de que ela e sua mãe eram autossuficientes – não dependendo, por exemplo, de homens para tocarem suas vidas – quanto, a percepção de que essa situação era vista como “estranha”, “bizarra”, portanto fora das normas padronizadas socialmente. Essa experiência vivida tanto da autonomia, como da consciência do seu lugar fora do padrão, será muito importante para a artista produtora se afirmar em um campo tão masculinizado e aparecerá em sua

<sup>392</sup> <https://sp.redbullmusicacademy.com/eventos/ruído-em-progresso>

música, não de forma explícita, mas em sua postura combativa frente a padrões de beleza e de narratividade, por exemplo.

Quando chegou em São Paulo e se envolveu com Ibrasotope, tudo foi muito intenso e sua vida ficou circundada àquela cena da música experimental protagonizada por homens.

Eu tava no Ibrasotope, onde só moravam caras e esses caras eventualmente... eram complicados de lidar... Eu estava meio isolada... Aí eu falei: “nossa... devo estar viajando...” Que saco isso, né? Aí, enfim, eu tinha percepção, mas não tinha muito pra onde ir, pra onde correr e aí depois, e bem depois que fui... só que eu só animei quando eu conheci a Renata. Eu conheci a Fernanda também, mas na época a gente não era tão próxima e eu tava começando a fazer isso também... Aí depois que eu conheci a Renata... Eu comecei a perceber bem essa mudança com o *Dissonantes*. (MAURER, 2016.)<sup>393</sup>.

“Quando comecei em produção, era foda os caras me ouvirem. Eu tinha que repetir ou engrossar a voz, ficar brava. Isso dá um desgaste tão grande! Você tem que provar duas vezes que você é capaz. Se fosse um cara, não teria”, conta Natacha Maurer. “Eu e uma amiga, Renata Roman, fazíamos um exercício: a gente sempre ia em shows e contava quantas mulheres tinham tocando e quantas no público. Isso sempre incomodou.” (MAURER, em CAVALCANTI, 2016.)

Não foi fácil para Natacha Maurer se estabelecer nesse meio e se tornar uma referência. São inúmeras as frases em que a artista-produtora relata incômodo e comportamentos de coibição por parte dos homens, como por exemplo: “Você vai passar som com o cara e o cara fica te testando: - ‘ah, você é uma mulher! Você sabe pra que serve esse cabo?’” (MAURER, 2017.)<sup>394</sup>.

Dentro desse contexto, Natacha Maurer investiu em três linhas de combate:

- Trabalhou muito e se tornou uma das maiores referências de produção de música experimental da cidade de São Paulo, tendo acesso à espaços variados e tendo construído um capital simbólico em torno de seu nome no meio;
- Constituição de uma cena mais inclusiva para mulheres, com o desenvolvimento do *Dissonantes* e atuação afirmativa em curadorias, como no caso do FIME (Cap. III).

<sup>393</sup> Em entrevista a mim, ao lado de Renata Roman, em São Paulo, em 23/05/2016.

<sup>394</sup> Em entrevista, ao lado de Mário Del Nunzio, ao canal Causa Operária, em 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>

- Apropriação cada vez maior de saberes técnicos em som e tecnologia, dependendo cada vez menos de outras pessoas (especialmente homens) para desenvolver seus projetos. Nesse sentido, a parceria com Marcelo Muniz foi muito importante, porque numa relação de “igual para igual” (MAURER, 2016)<sup>395</sup>, aprendeu muito sobre construção de instrumentos eletrônicos. Também, desde 2016, é aluna do curso técnico de produção de áudio e vídeo pela ETEC – Jornalista Roberto Marinho, com previsão de conclusão em 2018.

O ano de 2015 foi, portanto, um ano de estreia da artista Natacha Maurer e de afirmação política feminista a partir, principalmente do desenvolvimento da série *Dissonantes*, que a colocou e a Renata Roman em evidência no meio enquanto propositoras de uma cena menos masculinizada.

É interessante ver como o trabalho de Natacha Maurer tanto no *Brechó* como nas mais variadas parcerias traduz uma vontade de afirmação política e estética, mas sempre com bom humor.

Vemos isso, por exemplo, no improviso ao lado de Cecília Quinteros<sup>396</sup>, realizado em maio de 2017, em Buenos Aires. Ela e Natacha Maurer se conheceram pessoalmente em 2015 no *I FIME*, no qual Cecília Quinteros se apresentou. A partir daí iniciaram uma amizade à distância e conseguiram efetivar uma parceria artística somente nesse ano, 2017, durante a turnê de Natacha Maurer e Mário Del Nunzio a Buenos Aires e Montevidéu.

O improviso das duas durou ao todo por volta de 40 minutos. Na música, Cecília Quinteros toca violoncelo e Natacha Maurer toca um instrumento chamado “torre” e “eletrônicos”. Torre é um instrumento que lembra um violoncelo. É construído a partir de um cano de escapamento de carro com cordas de violoncelo presas. A artista toca em pé, utilizando um arco.

---

<sup>395</sup> Em entrevista a mim, ao lado de Renata Roman, em São Paulo, em 23/05/2016.

<sup>396</sup> Cecília Quinteros (1985) é cellista improvisadora argentina. Frequentou o curso de violoncelo (2005-2007) pela EMPA (Escuela de Música Popular de Avalleneda), na Argentina e estudou composição com Ricardo Capellano no Conservatório Superior de Música Manuel de Falla (2007-2010). Desde 2007, vem desenvolvendo uma linguagem própria de improvisação ao instrumento, tendo se apresentado em festivais em diversos países como Itália, Dinamarca, Alemanha, Áustria, República Checa e Brasil e ao lado de diversos improvisadores e improvisadoras. Ver <https://www.kk.dk/sites/default/files/edoc/42ab1038-f229-4092-95dc-66ef6ff22e5b/ae7c1e52-f2e5-4336-a440-a7797f5f105e/Attachments/13017801-14401406-1.PDF>.

Não foi uma improvisação guiada, mas é possível identificar alguns objetos importantes para Natacha Maurer e alguns gestos na torre e no violoncelo que são mais proeminentes. A forma é um diálogo estabelecido entre os gestos sonoros propostos pelas artistas que geralmente vão se desenvolvendo em um movimento crescente, tanto de andamento como de volume. Em alguns momentos têm-se silêncios.

Os principais gestos apresentados nesse trecho da improvisação foram:

- Movimentos de glissando em acordes de duas notas em um pequeno leque intervalar (geralmente segundas);
- Utilização de harmônicos;
- Sons agudos arranhados provenientes da utilização do arco “sul ponticello” (em que o arco é tocado bem próximo ao cavalete fazendo emergir harmônicos e sons mais anasalados), e arco friccioneado na parte das cordas entre o cavalete e o estandarte, que produz um som bastante agudo e característico;
- Gravação de campo de manifestações políticas ocorridas no Brasil, contra o golpe de 2016.

Vemos, por exemplo, que, em relação aos objetos utilizados junto ao *de Hostilidades Sonoras*, no improviso com Cecília Quinteros, Natacha Maurer utiliza uma gama diferente de corpos sonoros, especialmente por causa do instrumento “torre”. Aqui, a artista não utiliza os brinquedos eletrônicos tão característicos do trabalho com Marcelo Muniz. Ao contrário, o único instrumento que utiliza, apesar de parecer uma “sucata” como ela mesmo coloca<sup>397</sup>, aproxima-se muito mais dos instrumentos musicais convencionais, tendo cordas e sendo tocado com um arco. A gravação de campo com áudio com teor político é um objeto que a artista vem incorporando em diferentes trabalhos, tendo iniciado sua exploração junto ao *Brechó de Hostilidades Sonoras*.

Natacha Maurer já utilizou a “Torre” em algumas outras improvisações também, como a que realizou junto a Cadós Sanchez.

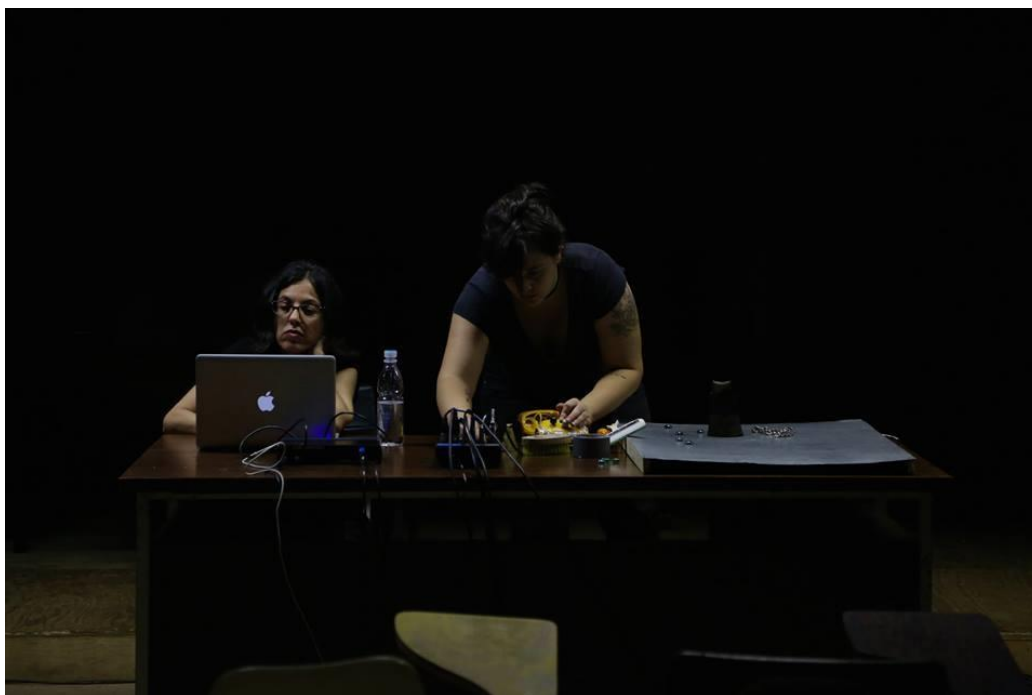
---

<sup>397</sup> Em entrevista ao canal “Causa Operária”, Natacha Maurer define a “Torre” da seguinte maneira: “é um pedaço de um cano de carro, tem várias cordas e aí eu toco com arco como se fosse um violoncelo assim mesmo. Eu toco em pé e passo por um pedal... é meio... ele parece uma sucata assim com cordas.” Em entrevista ao canal Causa Operária, ao lado de Mário Del Nunzio, em 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>

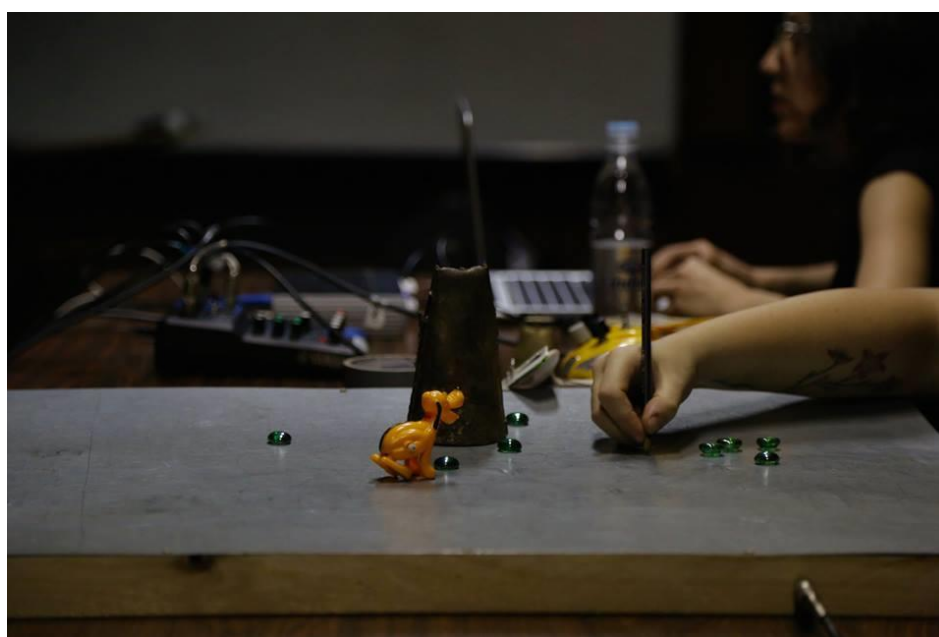


Figura 20. Natacha Maurer tocando "Torre", Marcelo Muniz e Cadó Sanchez em improvisação. Foto: Juliana Kase.

Já no trabalho improvisatório junto a Remata Roman, Natacha Maurer utiliza brinquedos, mas geralmente não são os mesmos utilizados no *Brechó de Hostilidades Sonoras*. Utiliza a placa de zinco e explora também outras produções sonoras, como a voz e microfonia. Trabalha com *circuit bending*, mas não necessariamente de forma cênica, não acoplando, por exemplo, a algum brinquedo, como ocorre com o trabalho com Marcelo Muniz. Em *Alhures*, por exemplo, peça-improviso realizada no *XIII Encun*, em Campinas, em 2015 e, no *Espaço de Cultura Bela Vista* em São Paulo, Natacha Maurer utiliza a placa de zinco e alguns poucos objetos para tocá-la, como um lápis, um brinquedo de corda (para andar sobre a placa), algumas pedras e um “sino de vaca”. A placa é amplificada e também conectada a uma mesa, permitindo manipulação ao vivo. Também utiliza um *atari punk*, que é um sintetizador.



*Figura 21. Renata Roman e Natacha Maurer em performance de Alhures<sup>398</sup>.*



*Figura 22. Detalhe da placa de zinco utilizada por Natacha Maurer em performance de Alhures<sup>399</sup>.*

Apesar de a artista buscar identidades específicas para cada trabalho que desenvolve – e isso fica bem evidente quando ela fala, por exemplo: “aí eu vou tocar

<sup>398</sup> Não foi possível identificar o autor ou a autora da foto.

<sup>399</sup> Não foi possível identificar o autor ou a autora da foto.

agora sozinha e eu estou inventando, porque eu não quero fazer nada com a cara do ‘Brechó’” (MAURER, 2016)<sup>400</sup> – algumas características se mantêm, tais como:

- A utilização de ruído com volume alto;
- Mais recentemente o interesse por incorporação direta de áudios de gravação de campo de manifestações políticas, ou simplesmente por um discurso político mais explícito;
- Preocupação cênica. A questão cênica é muito forte com o trabalho junto ao *Brechó de Hostilidades Sonoras*, mas a preocupação com estética pode ser percebida através do discurso de Natacha Maurer em relação ao instrumental, por exemplo, que desenvolveu ao lado de Cadós Sanchez: “a gente fez um instrumento que vai ser muito cênico, bonito! Sabe aquele negócio de dar choque em mosquito? A gente fez uma arma que eu vou tocar com uma luva, com umas dedeiras de metal e aí vai tá amplificado e vai ter aquele tec tec tec...” (idem)
- E, por último, a preocupação não só com a representatividade feminina na cena, mas também com a criação de uma cena mais amigável e convidativa às mulheres. Em diversos momentos em diversas entrevistas, a artista-produtora comenta que as poucas mulheres da cena não se sentiam à vontade nesse ambiente: “Às vezes tem essa coisa de ter pouca mulher, aí, alguma mulher vai lá sozinha, vai ficar ouvindo cantada chata, não vai se sentir à vontade...” (idem)

Dessa forma, a partir do exposto, posso pensar em Natacha Maurer como alguém que vem trabalhando na cena experimental de música de forma intensa há sete anos e, dentro desse campo, começou a criar uma identidade própria sonora e estética (mais aproximado da música de ruído e das práticas do *DIY*) e modificar também o campo, através, principalmente, de iniciativas positivas de inclusão de mulheres, como visto no terceiro capítulo. Nesse sentido a artista se associa diretamente às práticas de Bella com relação ao uso de tecnologia, mas também apresenta usos próprios.

---

<sup>400</sup> Em entrevista a mim, ao lado de Renata Roman, em São Paulo, em 23/05/2016.



### 4.3 A Voz

As seis artistas abordadas neste trabalho utilizam a voz de alguma maneira, embora nem todas as peças analisadas aqui tenham utilizado voz, como é o caso da peça *Embrulho* de Bella ou de algumas improvisações realizadas por Natacha Maurer.

Segundo Flora Houlderbaum e Daniel Quaranta (2013), citando Paul Zumthor (2010), apesar de a voz ser um som produzido na laringe pela vibração das cordas vocais humanas não tem a única função de fonação (HOLDERBAUM & QUARANTA, 2013, p. 1) e sim, também, a de evocar e refletir questões simbólicas:

A voz tem todo um lugar simbólico: ela tem o poder de subverter e de romper a clausura do corpo. Ela se identifica com o sopro e com seus diversos simbolismos. A voz é uma materialidade do corpo e da palavra. Se a caligrafia humana especifica a corporeidade de uma palavra escrita é a voz que faz esse papel na palavra falada. A voz como impressão digital, como elemento singular de cada indivíduo, é um paradoxo, já que constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mundo corporal visual e tátil. (HOLDERBAUM e QUARANTA, 2013, p.1.).

Os autores abordam a voz como fonte de materialização e corporificação da palavra que, ao ser emitida como som, ganha outra dimensão. Seguem associando a voz humana à linguagem e a partir dessa associação entendem que a dimensão corpórea da voz e, conseqüentemente, da linguagem, atuam em uma relação simbiótica, como fonte de conhecimento. Ainda, remetendo à Zumthor, Flora Houlderbaum (2014) expõe a diferença entre a voz no contexto da oralidade e da vocalidade. A oralidade refere-se à comunicação oral em que o interlocutor ou a interlocutora comunica, pergunta, julga, intercede, comanda e tantos outros. São para Zumthor, segundo Holderbaum, os *atos da fala*, os quais são repletos de gestos e ações para além da voz e da semântica textual, que são conjecturais e situacionais criando *oralidades* mais do que *oralidade* (HOLDERBAUM, 2014, p. 886). O autor explora a ideia de *performance* a partir também dessas oralidades (em que gestos, comportamentos e voz enunciando um significado atuam de maneira contextualizada), remetendo-nos, por exemplo, à ideia de *performance* de Judith Butler e de outros estudiosos e estudiosas da performance. Para Paul Zumthor, o conceito de *performance* (atrelado principalmente à *oralidade*) está muito ligado à ideia de *recepção*:

A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma das marcas do discurso poético (do “literário”) é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte

confronto que ele instaura entre recepção e performance. (...). A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração (...) (se) aproxima, de algum modo, da ideia de catarse, proposta (em um contexto totalmente diferente) por Aristóteles! Comunicar (não importa o que: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. (ZUMTHOR, 2000, p. 59-61.).

Para Zumthor, a vocalidade refere-se à materialização do som do “discurso poético” através da voz. Nesse sentido, a vocalidade não se refere à semanticidade do texto, mas está ligada ao texto que é materializado. Refere-se basicamente aos sons emitidos pela voz desconectados da semântica, “seria a atividade da voz sobre si mesma, à parte da linguagem” (HOLDERBAUM, 2014, p.887). A vocalidade, assim como a oralidade, também é performada e está sujeita à questões de formação cultural. Ela é performada e se conforma a partir da performance do sujeito ou da sujeita, a qual depende de um contexto. Tanto a voz da oralidade como a da vocalidade remetem ao corpo e ao sensual, porque é, ao mesmo tempo, expressão de uma intimidade fisiológica e materialização de sentido e sensação, colocados e construídos social, cultural e historicamente. Reafirmando Zumthor, Janete El Haouli sustenta que a voz implica e expõe “desejos”, levando-nos necessariamente ao campo das emoções:

A voz está sempre amparada no desejo, e nos revela as nuances emocionais do outro. Em certa medida, tais nuances não podem ser escondidas, diríamos sequer “embargadas”. Se isso ocorre (levando ao que poderíamos chamar de “neutralidade”, no sentido barthesiano), não sem uma repressão cruel e perturbadora. As torturas e submissões impostas à voz visam produzir marcas na memória. Só uma memória adestrada à exaustão é capaz de se amoldar aos desígnios e valores de uma determinada cultura. (EL HAOULI, 2002, p.74.).

Sendo construção social, cultural e histórica, a voz inserida no campo das emoções permite-nos também perceber os dispositivos de poder que são construídos, reforçados e reproduzidos através dela. Nem todas as vozes servem para todos ou quaisquer contextos. E isso nos leva, novamente, aos já discutidos silenciamentos das mulheres. Quando os movimentos feministas falam em silenciamentos e invisibilizações remetem, justamente, à ideia de que as vozes (seja em sua materialidade física e objetiva como o som “agudo” e o timbre, seja nos assuntos – linguagem semântica – ligados a

questões femininas e feministas) e os corpos das mulheres não merecem e não podem ter lugar de destaque, poder ou mesmo autonomia.

Os discursos e práticas que evidenciam a suposta inadequação da voz feminina para determinados espaços e contextos são correntes, como nos mostra uma infinidade de autores e autoras. A etnomusicóloga Ellen Koskoff (2014), por exemplo, aborda as comunidades judaicas americanas e investiga, entre outros temas, a proibição da presença feminina nos cultos, tanto corporalmente como auditivamente. Outra etnomusicóloga, Carol E. Robertson (1989), analisa a participação musical e compositiva de mulheres em três contextos sociais diferentes, mostrando que mesmo quando proibidas de compor, cantar ou performar publicamente, as mulheres encontram meios para fazê-lo, subvertendo e transgredindo regras impostas por suas comunidades.<sup>401</sup> Já a pesquisadora Cathy Lane (2016) demonstra como a voz feminina é, em muitas culturas, associada sistematicamente a uma animalidade, o que é algo muito distante da ideia de “cultura”, como abordamos no primeiro capítulo, e mais próxima do sensual e do erótico. Ou, ainda, assume um papel neutro quando desincorporada em situações ligadas à ideia de “serviço”, como a maioria das vozes utilizadas como padrão em telemarketing, anúncios em lojas, aeroportos, elevadores, *gps* e tantos outros (LANE, 2016, p. 3-5):

Em vários momentos e em muitas culturas as vozes das mulheres foram comparadas com tudo o que é animal, humilde e venial. "Elas gritam como peixeiras, riem como drenos, gritam como hienas, resmungam como sereias, cacarejam como galinhas". Por outro lado, as qualidades animais de vozes das mulheres referem-se à tentação sexual e sedução. Sereias são abordadas aqui como as que "resmungam", mas elas são mais comumente pensadas como *femmes fatales* que levam os homens à perdição, um sinônimo para a voz feminina sedutora que leva à morte e corrupção. (LANE, 2016, p.3.)<sup>402</sup>.

<sup>401</sup> Refiro-me especificamente às mulheres da comunidade *Kassena Nankini* de Ghana, abordadas por Carol E. Robertson em “Power and Gender in the Musical Experiences of Women”. In *Women and Music in Cross-cultural Perspective*, (ed.) KOSKOFF, Ellen. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989, p. 225-239. As mulheres dessa comunidade são proibidas de cantar, compor ou performar publicamente, mas elas se reúnem e, de forma transgressora, compõem e performam umas para as outras. No texto, Robertson avalia essa atividade como transgressora no sentido que ao mesmo tempo que é uma regra quebrada, no próprio texto criado nas músicas por essas mulheres, elas abordam sua condição de subjugadas e submissas dos homens, lamentam essa condição e perjuram contra eles. Entre si, através dessa prática, elas criam uma espécie de “irmandade”, na qual se sentem seguras para se expressar livremente e criam códigos próprios de sobrevivência às opressões que sofrem. (ROBERTSON, 1989.).

<sup>402</sup> Minha tradução livre. Segue o original: “At various times and in many cultures women’s voices have been compared with all that is animal, lowly and venial. “They screech like fishwives, laugh like drains, shriek like hyenas, nag like sirens, cackle like hens”<sup>402</sup> The other side to the base, animalistic qualities of women’s voices relates to sexual temptation and seduction. Sirens are said here to nag but they are more commonly thought of as *femmes fatales* who lead men astray, a byword for the seductive female voice that leads to death and corruption.” (LANE, 2016, p.3.).

Cathy Lane traz uma questão importante: se por um lado as vozes femininas são inadequadas em determinados contextos e situações, por outro não só são permitidas como são esperadas de ocorrerem em determinados contextos e situações. Em estudos etnográficos e etnomusicológicos, muitas vezes a voz feminina aparece associada a questões que mais se afastam do mundo civilizado e cultural, aproximando-se tanto do animalesco, como apontado por Lane, como do sobrenatural, apontado em vários estudos sobre os lamentos rituais (como visto na análise de *Fedra* de Lilian Campesato) ou sobre manifestações culturais populares. Nessa direção, as pesquisadoras e os pesquisadores Eizabeth Tolbert (1990), Carol E. Rosenberg (2004), Margarita Mazo (1994), Hélene Delaporte (2008, 2013), Kirsten Yri (2008), Bonini-Baraldi (2010), Greg Urban (1988), Gail Kligman (1988), Laila Rosa (2009), Lady Selma Albernaz Ferreira (2010)<sup>403</sup> abordam manifestações culturais e a participação das mulheres nestas, destacando o papel delas nesses eventos, os quais, frequentemente, estão associados com o sagrado e a natureza (NEIVA & CABRAL, 2015.).

Estabelece-se uma dicotomia em que a voz masculina representa tudo o que é associado ao homem e ao masculino, configurando-se como voz de poder, de certeza, de seriedade, de verdade e, em oposição a ela, está a voz feminina, associada a tudo que é considerado feminino e associado à mulher, tornando-se inconstante, fraca, dissimulada, sensual, erótica, animal.

Nesse sentido, a voz nos trabalhos das mulheres que abordamos no escopo desta tese configura-se tanto como elemento sonoro estético como, em alguns casos, um elemento semântico, comunicando um discurso. Para além de suas músicas, pensando no contexto maior tanto do campo da música experimental como no da música como um todo, a voz configura-se como elemento simbólico de transgressão das normas (em que as mulheres não “soam”) e de afirmação de suas identidades e empoderamento, lembrando que o campo da música experimental, embora esteja aos poucos se feminizando, é ainda muito masculino, como vimos no capítulo III. Ainda, como aponta Lucy Green (2001, p. 53), o canto feminino tende “a afirmar e reproduzir as definições patriarcais da feminilidade”. Quando as mulheres utilizam uma voz que rompe com as normas do canto (através da utilização de ruído na voz, de manipulação digital, da fala e

---

<sup>403</sup> Importante ressaltar que Lady Selma identifica relação de poder para além do masculino em relação ao feminino, entre as mulheres brancas e as negras do Bumba-meu-boi do Maranhão, por exemplo, em artigo intitulado: “Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba-meu-boi do Maranhão”, publicado na revista Maguaré, em 2010.

outros) elas também estão resistindo à associação do canto feminino à ideia patriarcal estereotipada de feminilidade.

Do que precede, a partir das trajetórias e das análises realizadas, pôde-se identificar os seguintes usos da voz:

- Voz feminina com alto teor simbólico. Aqui, a referência é o “sagrado feminino”, que, como visto no primeiro capítulo, considera que passam a ser valorizadas as características estereotipadas femininas que no sistema patriarcal são desvalorizadas. Não há intenção de desconstrução dos estereótipos e sim da valorização deles. Entre as artistas abordadas essa referência é mais explícita nos trabalhos individuais de Leandra Lambert, no duo *Strana Lektiri* (em que há referências a cantos xamânicos na peça *Encarnando umas vozes* e nos trabalhos de Bella, especificamente em *O cantar sobre os ossos*. No caso de *Fedra*, de Lilian Campesato, a aproximação com o universo simbólico através do ritual é feita na minha interpretação não sendo, portanto, uma característica proeminente da artista. Pensando na questão simbólica do uso da voz por mulheres, quando Isabel Nogueira, Leandra Lambert e Bella utilizam a voz em seus trabalhos, elas não só rompem com um suposto silêncio que é exigido das mulheres como reafirmam lugares de poder das mulheres. Ao se referirem aos cantos xamânicos ou ritualísticos, Leandra Lambert e Isabel Nogueira remetem a essas mulheres e ao poder que elas detêm enquanto cantam. O mesmo ocorre com a referência ao conto utilizado por Bella e na utilização de ícones do choro (ato de chorar), no caso de Lilian Campesato (a partir da minha interpretação que propõe uma aproximação de *Fedra* aos rituais de lamento). Sua força está, justamente, em sua voz.
- Voz com sentido semântico. Aqui entram os discursos e os seus conteúdos. Há, nos trabalhos abordados dois usos de discursos semânticos com voz: o discurso na voz masculina e o discurso na voz feminina.
- Voz masculina com sentido semântico: No caso de *Homage to Bruno Mantovani* de Fernanda Aoki Navarro e da incorporação de discursos políticos nas improvisações de Natacha Maurer, é interessante perceber que ambas as artistas trabalham prioritariamente com vozes masculinas e, curiosamente, essas vozes masculinas comunicam discursos machistas (no caso de Fernanda Aoki Navarro) e conservadores e de direita (no caso de Natacha Maurer). No caso de Natacha

Maurer, há também vozes mistas de manifestações políticas. Nesse caso as vozes mistas protestam contra governos de direita.

- Voz feminina com sentido semântico: Aqui destaca-se a peça *Encarnando umas vozes* do duo *Strana Lektiri*, em que há um texto feminista cuja intenção é que seja compreendido, senão em sua totalidade mas em sua mensagem principal: de que, apesar do machismo, a personagem do texto expõe o que pensa e sente, se coloca de forma propositiva no mundo e o resiste e enfrenta. Também entra uma série de trabalhos de Fernanda Aoki Navarro não aprofundados aqui, embora mencionados, em que a compositora utiliza discursos feministas explícitos como em *Ela engoliu um piano de vidro* ou *Me, me, me*. Ao utilizarem textos feministas, do universo feminino e/ou que questionam, satirizam e criticam modelos e práticas hegemônicas, as artistas estão se negando a ficar em silêncio, mesmo e, especialmente, diante da opressão. Se por um lado o campo da música experimental é mais aberto e mais livre para se experimentar e “fazer o que quiser,” por outro, ainda é de domínio masculino (como vimos no terceiro capítulo desse trabalho). Portanto, trazer textos explícitos que apresentam o universo feminino e questões feministas é, de certa forma, transgredir e propor uma atuação política através da música.
- Voz – ruído - O uso do ruído da voz, da voz enquanto sonoridade, remete a um lugar mais explorado dentro do campo da música experimental, que rompe com as noções de som musical de uma certa cultura musical tradicional. Destacam-se aqui os trabalhos de Lilian Campesato, de Natacha Maurer e Bella (com *O cantar sobre os ossos*), mas também de Isabel Nogueira. Apesar de ser um recurso mais utilizado no campo da música experimental, ainda é um recurso mais utilizado por mulheres e isso é sintomático. Ao negar o canto e o lugar da voz bela, nega-se o próprio estereótipo de feminilidade. A associação do ruído com agressividade (CAMPESATO, 2012), com posturas propositivas e afirmativas o distanciam da noção de beleza e de feminilidade construídas no imaginário. Assim, ao utilizar a voz ruído, em um contexto em que a voz é associada ao feminino desde que seja bela, comportada, doce etc, essas artistas reafirmam a voz como um lugar do feminino, mas desconstróem esse lugar, propondo no fim que este pode ser qualquer coisa que se escolha. Dessa maneira, entendendo que estão resistindo a normas patriarcais e propondo alternativas.

Do exposto, podemos pensar que as artistas aqui abordadas trabalham de diferentes formas com voz, mas que em todas há processos de desconstrução de discursos, estereótipos e valores que contribuem para que, ao performarem e exporem seus trabalhos, vivenciem processos de empoderamento ao mesmo tempo que influenciam outras mulheres a se permitirem o mesmo.

#### 4.4 Tecnologia

Assim como o uso da voz é recorrente nas artistas abordadas aqui, também o é a tecnologia, seja no momento da captação, da gravação, da edição ou da amplificação e projeção. Talvez esse fenômeno se dê porque estamos lidando com um campo em que a tecnologia está muito presente, que é o campo da música experimental, como visto no segundo capítulo. Contudo, apesar de todas as artistas abordadas trabalharem com tecnologia, o discurso sobre a dificuldade tanto em ser aceita no meio tecnológico, como em ser creditada devidamente pelos trabalhos realizados é uma constante. Natacha Maurer explicita esse comportamento, por exemplo, quando fala sobre as perguntas técnicas que os homens lhe fazem quando está montando o palco no intuito de testá-la. Esse, foi um dos motivos que a levou a fazer o curso técnico de áudio e vídeo da ETEC. Ou, ainda, quando Leandra Lambert comenta que mesmo tendo sido compositora e editora e produtora de uma música que iria ser incluída em um selo internacional, os créditos referentes à parte técnica de tecnologia foram para um colega seu que a ajudou a fazer alguns detalhes. Isabel Nogueira diz que seus colegas da música eletroacústica sempre lhe oferecem ajuda para resolver os “erros” na captação, sugerindo que ela não sabe evitá-los, não concebendo a possibilidade da escolha. Lilian Campesato se queixa de ter tentado entrar no mundo da programação tecnológica em música, mas sofria muita discriminação por ser mulher:

Nos grupos em que eu participei, não posso dizer que eu não tive questões ligadas ao sexismo, tenho certeza disso. Primeiro porque é um universo ligado à tecnologia que já coloca a mulher num lugar inferior... quer dizer, as pessoas dizem ou pensam: “Ah, mulher não sabe, ela é avessa ou uma idiota tecnologicamente falando...” E talvez tenha a ver com a minha trajetória em relação a esse lugar com o qual eu flertei, porque eu nunca gostei muito dele, mas sempre teve uma espécie de imposição: “ah se você não é esse compositor de partituras, papéis etc., você trabalha com tecnologia, com som, você precisa saber programar, precisa saber desenvolver tecnicamente coisas muito bem.” Eu tentei fazer isso, mas era uma coisa que não me interessava.

Mas num dado momento deu nisso, teve essa imposição... Você tem de saber! Você precisa passar por todos os tutoriais, precisa fazer isso, saber manipular tecnicamente as ferramentas e eu até tentei fazer isso, mas o universo não me interessa mesmo, tanto não me interessou como eu tive muita dificuldade nele. Eu não sou boa programadora. Eu sei do que se trata, foi muito bom pra saber das possibilidades, mas a minha contribuição está em outro lugar e, descobrir isso foi muito duro. (CAMPESATO, 2014.)<sup>404</sup>.

No caso da tecnologia, diversos estudos, especialmente em países como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, França e outros, têm sido realizados sobre a relação entre tecnologia e gênero. Historicamente, no entanto, a tecnologia vem sendo associada ao domínio masculino desde a formação musical na escola, nos casos dos países em que música (incluindo estudo de instrumentos de orquestra, instrumentos da música popular e, música e tecnologia) faz parte do currículo escolar (GREEN, 2001; BORN, 2015, ANDAG’O & PACHECO, 2016). Nos três estudos mencionados, as autoras argumentam que na formação musical, as identidades genderizadas são reforçadas e, nesse contexto, as meninas vão se distanciando de práticas em música que envolvem tecnologia, e, os meninos, ao contrário, vão se aproximando. Inglaterra, Estados Unidos e Canadá têm produzido desde o final da década de 1990 e início da primeira década dos anos 2000 diversos estudos que resgatam trajetórias de mulheres que trabalham com música e tecnologia e afirmam a dificuldade de entrar e permanecer no campo pelo fato de serem mulheres em um meio extremamente masculinizado, que ao mesmo tempo que incentiva a participação masculina afirmando o domínio dos homens, inibe a participação feminina reafirmando sua condição de “deslocamento” nesse meio<sup>405</sup>.

A realidade do ensino de música no Brasil e em muitos outros países da América Latina é bem diferente da mostrada por esses estudos, não havendo, por exemplo, uma inserção de estudos de instrumentos orquestrais ou da música popular em nossos currículos obrigatórios. No caso do Brasil, no entanto, como tem atestado algumas autoras como Susan Campos (Costa Rica), Isabel Nogueira (Brasil), a genderização de instrumentos e campos internos da música também ocorre. Nesse sentido, a formação

---

<sup>404</sup> Em conversa comigo em 13 de dezembro de 2014.

<sup>405</sup> Para aprofundamento ver: MCCARTNEY, Andra. *Creating worlds for my music to exist: How women composers of eletroacoustic music make place for their Voices*. Dissertação submetida à Faculty of Graduate Studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. Graduate Program in Music of York university, North York, Ontario, 1997; RODGERS, T. *Pink Noises: women on electronic music and sound*. Durham and London: Duke University Press. 2010; ARMSTRONG, Victoria. *Technology and the gendering of music education*. Farnham - UK/Burlington - USA: Ashgate, 2011 e ESSL, Georg. On Gender in new music interface technology. In *Organised Sound*, 8, pp. 19-30.



tecnológica ocorre de forma autônoma aos currículos escolares, dependendo de interesse pessoal e oportunidade em se dedicar. Quando muito, há a possibilidade de estudar ferramentas tecnológicas em música dentro do universo acadêmico, caso o curso ofereça disciplinas em tecnologia, ou, como no caso de Natacha Maurer, frequentar um curso técnico. Lilian Campesato é um exemplo de mulher que tentou frequentar curso de tecnologia e programação em música no contexto universitário e desistiu por considerar muito opressor. No caso das artistas abordadas aqui, três delas aprenderam (e ainda estão aprendendo) fazendo e testando de forma mais ou menos autodidata, observando seus colegas e experimentando, como é o caso de Isabel Nogueira, Bella e Leandra Lambert. As outras três, Natacha Maurer, Fernanda Aoki Navarro e Lilian Campesato, de forma mais ou menos sistemática fizeram cursos de curta ou longa duração para utilização de ferramentas tecnológicas (eletrônicas e digitais).

Cabe listar os tipos de uso de tecnologia abordados nesta tese:

- Utilização padrão de equipamentos e recursos tecnológicos. Aqui entram todas as artistas, pois todas utilizam microfones, programas de edição e manipulação de som, equipamentos de difusão e outros. No caso, mesmo que algumas corrompam o uso corrente de uma determinada ferramenta (como no caso de Natacha Maurer, Bella e Isabel Nogueira) em algum momento do processo de criação, gravação, edição, o uso da tecnologia é padrão. Isso é mais evidente nos trabalhos de Lilian Campesato, Fernanda Aoki Navarro, Leandra Lambert e Isabel Nogueira.
- Usos de tecnologias antigas. Aqui destaca-se o trabalho de Bella que vem utilizando gravadores e difusores de cassete, com algumas especificidades no produto final sonoro, como a predominância do *range médio* em detrimento de *range* agudo ou grave.
- Instrumentos eletrônicos. Entre as compositoras abordadas, Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Bella e Natacha Maurer utilizam instrumentos eletrônicos como sintetizadores, teclados, o próprio aparelho de fita cassete como instrumento musical, *theremins* e outros. Vale ressaltar aqui a construção de instrumentos eletrônicos a partir de brinquedos eletrônicos, do *circuit bending*, da construção de microfones de *piezo* e da construção e utilização de cabos como instrumentos musicais, como é o caso de Natacha Maurer. Nesses casos há

um desvirtuamento do uso padronizado, o qual pode ser chamado de *hackeamento*. Essas práticas que corrompem os usos correntes estão alinhadas com a ideia de “faça-você-mesmo” (*DYI*), que é uma linha que vem crescendo dentro do campo da música experimental.

Cabe pensar algumas questões sobre a incorporação do ruído e a corrupção de usos correntes na tecnologia. A questão do ruído na captação, por exemplo, que é compreendido como “erro” em uma situação considerada ideal, pode ser lido como uma prática feminista dentro da concepção de incorporação do não normativo. Não é fazer apologia da precariedade, mas de aceitação de caminhos considerados “errados” ou simplesmente “não-corretos”, “não-hegemônicos” e assumi-los como criação e experimentação de novas ou outras possibilidades estéticas e políticas.

Em *Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas* (2017), Isabel Nogueira fala das *epistemologias feministas* como possibilidades de ler e entender o mundo a partir de óticas diferentes das hegemônicas, fazendo um paralelo com as práticas experimentais em artes (NOGUEIRA, 2017, p. 3-4), recorrendo ao conceito de experimentalismo de Fernando Iazzetta (2014). Para o autor, o experimentalismo é necessariamente subversivo e transgressor, e a ligação proposta por Nogueira é a de que as epistemologias feministas também o são. Nessa intersecção entre experimentalismo e feminismo, sugiro que o uso de ruído na captação sonora e sua incorporação no produto final se configuram como afirmações de identidades estéticas e políticas *feministas*, que assumem outras óticas possíveis de valor:

Aparecem aqui, na constituição desses processos, a ideia das epistemologias feministas e a diversidade de formas de acepções da performance, do improviso e da criação. (...)

Estas questões, motivadas pela busca de identidade artística a partir de uma perspectiva decolonial que leve em conta meu lugar de fala em sua vinculação com meu lugar de escuta, se relaciona com as minhas atividades como professora, mãe, pesquisadora, performer, criadora, mulher branca, de classe média, do sul do Brasil, entendendo que esses elementos não podem ser particionados. (NOGUEIRA, 2017, p.15.).

De forma geral, o uso da tecnologia por mulheres, em si, já é algo transgressor, uma vez que geralmente tecnologia é associada ao homem e ao masculino.<sup>406</sup>

A partir das trajetórias e obras abordadas aqui, foi possível verificar que a inserção no campo da música experimental se dá de maneiras diferentes, que não existe um caminho único a ser seguido. Além disso, também pudemos perceber que há uma rede de artistas e instituições que possibilita a realização de parcerias e, no caso das mulheres, um fortalecimento que empodera e incentiva a participação cada vez maior de mais mulheres. Isso é visível, por exemplo, no caso de Natacha Maurer, que mesmo estando inserida no campo desde 2010, somente em 2015 começou a se colocar enquanto criadora de música, em um momento em que outras mulheres também foram se colocando e se apoiando mutuamente, sendo Natacha Maurer, uma peça chave desse momento. Ainda, é interessante perceber que Natacha Maurer está inserida e faz funcionar uma espécie de “mercado da música experimental brasileira”, o qual não funciona de fato como “livre-mercado”, mas tem uma certa autonomia em relação, por exemplo, à academia. A principal fonte de renda desse nicho tem sido editais governamentais. Mas também se sustenta por uma dinâmica de “micro-mercado” independente.

No caso de Fernanda Aoki Navarro, há uma especificidade diferente das outras artistas, pois ela teve formação em composição musical em nível de graduação e pós-

---

<sup>406</sup> É importante dizer que, mesmo algumas mulheres tendo tido papel protagonista no desenvolvimento de tecnologias e ferramentas tecnológicas, como por exemplo a Condessa Ada Lovelace, esse campo ainda é visto como de domínio masculino. Ada Lovelace foi uma matemática e compositora importante, sendo reconhecida como a primeira programadora computacional da história (entre homens e mulheres) – foi responsável por ter criado o primeiro algoritmo para ser processado por uma máquina, a *máquina analítica de Charles Babbage*, no ano de 1842. Máquina com a qual, vale frisar, ela estava vislumbrando, com algoritmos apropriados, um uso para composição musical (por isto sua relevância histórica nesta nossa área (ROAD, 1996, p.822-823). Seu reconhecimento, contudo, se deu apenas quase um século depois, por conta do resgate de sua obra por Alan Turing (considerado o pai da computação), entre 1940-41. Outro exemplo agora no campo da música eletrônica é a compositora e matemática Daphne Oram (1925-2003) que foi pioneira na música concreta e eletrônica. Em 1942 começou a trabalhar no *Junior Studio Engineer* na BBC onde começou a pesquisar processos sintetizados com som e a experimentar gravações com fita (tape). Em 1957, começou a desenvolver o que seria a máquina *Oramics*, que em linhas gerais era uma máquina que conseguia relacionar imagem com produção sonora. Trabalhou na BBC desenvolvendo sons até 1959, quando resolveu criar seu próprio estúdio: *Oramics Studios for Eletronic Composition*. Foi pioneira na música eletrônica. Em 1962 ganhou o Prêmio Gulbekian Foundation para continuar investindo na Oramic Machine. Influenciou o mundo com suas técnicas de música concreta e as ideias de “espacialização do som”. Em 1940 compôs a peça mista *Still point* para orquestra amplificada e manipulada ao vivo. A peça só foi estreada em 2016 pela Orquestra Contemporânea de Londres. (HUTTON, 2003.).

graduação, permitindo-lhe outras possibilidades de atuação no campo da música. Mas a compositora escolhe transitar entre esses campos, da música tradicional de concerto e da música experimental, os quais, muitas vezes se misturam de fato.

Leandra Lambert tem uma longa trajetória em experimentalismos em música, especialmente quando voltados para uma prática mais dançante e, dialogando com sua produção acadêmica, insere-se na música experimental tanto em um ambiente mais pop e mais ligado ao mercado como em um ambiente mais acadêmico. Lilian Campesato vem, de forma gradual, apropriando-se de ferramentas e linguagens através também da experimentação individual e coletiva. A artista tem uma inserção na academia bastante forte, sendo referência em Arte Sonora e em Sonologia, apesar de não estar vinculada institucionalmente. Já Isabel Nogueira, que tem uma carreira acadêmica desde início dos anos 2000, entra no campo a partir dessa estabilidade, podendo criar grupos de pesquisa e experimentação vinculados à universidade e não depender de um mercado da música experimental, embora tenha uma inserção neste. Para Bella, que não tem vínculo com a produção musical acadêmica, a inserção no mercado da música experimental é uma necessidade e ela tem conseguido ganhar prêmios e ter trabalhos encomendados.

Na conclusão procuro tecer relações entre as trajetórias e obras abordadas com os dados referentes ao campo (Cap. III) sob a égide do feminismo marxista materialista.

## Conclusão

### **Soar, resistir, existir – sobre perspectivas de reflexão, enfrentamento e proposição**

O que é certo é que até aqui as possibilidades da mulher foram sufocadas e perdidas para a humanidade e que já é tempo, em seu interesse e no de todos, de deixá-la enfim correr todos os riscos, tentar a sorte. (BEAUVOIR, 1980, p. 483.).

Ao longo dos capítulos deste trabalho que teve como eixo a cidade de São Paulo, foi possível estabelecer alguns pontos de reflexão sobre como o campo da música experimental vem se comportando em relação à representatividade feminina, quais são os valores simbólicos e materiais que circulam nesse meio, quem são as mulheres atuantes nessa cena e como é a atuação dessas mulheres (especialmente em relação às mulheres abordadas). Nesta última parte, retomo os pontos mais importantes discutidos anteriormente e aponto os caminhos e perspectivas a partir desse novo começo.

As mulheres sempre se envolveram com música. Na condição de performers, compositoras, pesquisadoras, produtoras e público. Contudo esse envolvimento foi e ainda é desvalorizado, estigmatizado e invisibilizado, além de ser também dificultado. A esse conjunto de condições negativas relacionadas às atuações das mulheres na música, Lucy Green (2001) deu o nome de Patriarcado Musical que se refere diretamente à ideia de patriarcado. Como vimos no primeiro capítulo, existem diferentes noções de patriarcado. A nós interessa aquelas que o assumem como sistema ideológico e sociopolítico de valorização e favorecimento do masculino sobre o feminino e do homem sobre a mulher, em termos simbólicos e materiais, através da opressão e apropriação das mulheres e aquilo que elas representam no âmbito político, cultural, social e econômico, explorando a relação entre produção e reprodução. Esse sistema fortalece e mantém o sistema de exploração e apropriação característicos do capitalismo. Significa dizer que através da opressão sistêmica das mulheres, que se associam ao trabalho reprodutivo, é possível explorá-las mais e se apropriar de seus corpos, “máquinas de trabalho” (FALQUET, 2013, p.4.). Neste sentido, cabe afirmar que nem todas as mulheres são exploradas no sistema capitalista e que as mulheres da classe burguesa são também opressoras e exploram tanto o trabalho realizado por homens como o trabalho realizado por outras mulheres. Há uma divisão “racial” e de

classe que mantém também esse sistema em funcionamento. Dessa forma são as mulheres trabalhadoras e negras e ou “racializadas” a parcela feminina que é explorada no capitalismo e isso é justificado e garantido pela opressão do sistema patriarcal (que atinge a todas de maneiras diferentes). Como salienta Heleieth Saffioti, patriarcado

se situa na origem das relações de apropriação no campo da produção material, admitindo-se uma autonomia relativa entre produção e reprodução, ou se concebe a unidade produção-reprodução, simultaneamente com a simbiose entre o patriarcado e o capitalismo. Esta última hipótese parece ser a mais plausível e heurística, desde que o patriarcado seja concebido como um sistema de dominação social, cultural, política, ideológica e econômica. (SAFFIOTI, 1985, p. 105.).

Assim, reconhecemos que o patriarcado existe desde muito antes do advento do capitalismo e perpassa praticamente todas as sociedades. Vimos como as lutas feministas, as incursões acadêmicas sobre as mulheres e os estudos de gênero vêm buscando entender como o patriarcado se manifesta em diferentes contextos sociais e quais seriam as soluções de enfrentamento e superação baseados em diferentes concepções teóricas e metodológicas.

Partindo de uma concepção feminista marxista materialista de que a emancipação feminina só será possível com a superação do sistema capitalista patriarcal, pois ambos se relacionam de forma simbiótica, buscamos entender o papel que as mulheres vêm desempenhando no campo da música experimental na cidade de São Paulo, a partir de análise da representatividade feminina e atuação das mulheres em algumas instituições e de alguns trabalhos artísticos dessas mulheres. Essa concepção feminista considera que o patriarcado é parte fundante do capitalismo, reforçando a lógica perversa de exploração e apropriação a partir da opressão sistêmica a grupos subalternizados (incluindo mulheres, classe trabalhadora, pessoas negras e “racializadas”).

Lucy Green buscou conceituar *patriarcado musical*, analisando a construção de masculinidades e feminilidades na e a partir da música, através da divisão sexual das atividades musicais, valorações hierarquizadas relacionadas a essas divisões no campo da música clássica erudita e no campo da música popular. Apesar de Green entender que a masculinidade na música é construída a partir do ideário da *produção* enquanto a feminilidade, em oposição, é construída a partir do ideário da *reprodução* (2001, p.24),

a autora não estabelece de forma clara como essas relações patriarcais no mundo da música se relacionam com o modo de produção/ reprodução no sistema capitalista.

Considerando que o patriarcado é um sistema sociopolítico que abrange as esferas política, econômica, social, cultural e ideológica, numa relação desigual de poder entre masculino e feminino, podemos refletir como essas relações foram evidenciadas durante a pesquisa e quais são as estratégias de luta e enfrentamento a elas, procurando perceber a existência ou não de um caráter de ruptura e talvez revolucionário.

Vimos no segundo capítulo da tese o esforço realizado por diversas pesquisadoras e diversos pesquisadores em demonstrar como o campo da música de tradição europeia ocidental de concerto é marcado pela reprodução de **relações de poder** entre compositoras/es e intérpretes, entre música europeia ocidental de concerto e manifestações de outras culturas, entre música erudita e popular, entre composição musical e educação musical e tantos outros. Em todas essas oposições, as categorias de menos privilégio e as que ocupam lugares subalternizados de poder eram e são associadas ao feminino e às mulheres. E as áreas de maior valor e poder são associadas ao masculino e aos homens. Essa relação será também reproduzida internamente em cada uma dessas categorias. Por exemplo, na área da composição (considerada mais masculina) há mulheres atuando, contudo elas são menos prestigiadas, menos valorizadas, têm mais dificuldade para serem aceitas na área, são mais testadas em relação à sua produção, suas obras são pouco conhecidas e pouco divulgadas, e assim por diante.

Além disso, algumas áreas e manifestações na música são atreladas mesmo às mulheres, que são, justamente, aquelas que se associam mais fortemente à ideia de natureza, instinto, reprodução, tais como a voz, por exemplo (produzida no próprio corpo aproximando à ideia de natureza, sem a necessidade de um instrumento externo). Ao passo que outras são consideradas mais masculinas como a tecnologia (atrelada à racionalidade, ao domínio de um instrumental complexo e especulativo).

No caso da música experimental, parte estruturante das manifestações musicais nesse campo constitui-se na tentativa de ruptura com esses modelos dominantes da música ocidental de concerto. Na música experimental, como argumentamos no

segundo capítulo, procura-se romper com os modelos dominantes e hegemônicos tendo como referencial primeiro a música ocidental de concerto praticada e valorizada na academia, por exemplo. Isso é expresso de diversas maneiras:

- no não investimento na relação hierarquizada entre compositor/a e intérprete. Nessa prática musical é comum o hibridismo das funções sendo as próprias pessoas que performam as compositoras da obra. A questão da autoria da obra também perpassa a discussão do fazer coletivo em improvisações ou composições/improvisações. Assim, a relação de poder entre compositor/a e intérprete passa a não ser uma questão importante em diversas práticas experimentais.
- na incorporação do ruído como possibilidade musical. A incorporação de instrumental não vinculado à tradição (como variados objetos que podem exercer função de instrumentos musicais, mesmo que sua finalidade original não seja essa, como copos, cadeiras, placas de zinco, fita adesiva, bexigas e uma infinidade de possibilidades, inclusive de tecnologia digital e/ou eletrônica), ou de utilização não convencional do instrumental tradicional incorporando a ideia de desvirtuação (“*hackeamento*”) de usos de objetos/instrumentos variados.
- na incorporação de técnicas *faça você mesmo (DIY)*, em uma relação de descomprometimento com as normas de qualidade, por exemplo. Ao mesmo tempo também podem ser interpretadas como um enfrentamento ao consumismo e ao mercado do som, tanto em relação ao instrumental tradicional como em relação aos instrumentos e aparelhos de tecnologia digital e/ou eletrônica, que costumam ter um valor alto. A incorporação de práticas *faça você mesmo* consequentemente abre o debate sobre os valores e os referenciais de qualidade, permitindo também a aceitação e incorporação do *erro*.
- no discurso de rejeição aos modelos dominantes, como por exemplo, a academia. Não raro, como foi possível observar em discursos sobre a música experimental no terceiro capítulo, *os* e *as* agentes abordados no escopo deste trabalho consideram um valor a desvinculação da cena experimental do espaço da academia, mesmo que muitas vozes, inclusive algumas abordadas neste trabalho, considerem a academia um espaço importante de ser ocupado.



Todas essas características têm em comum o valor implícito **na liberdade de produção dessa música**. Seja negando valores normatizados de beleza e práticas da música de tradição europeia ocidental de concerto, seja negando os espaços em que essa música (ocidental de concerto) é produzida e reproduzida, estando a universidade entre eles. Seja permitindo experimentações diversas. Pensando no ideal marxista de liberdade e emancipação humana não como a liberdade do indivíduo ou da indivíduo “pela ausência de impedimentos externos (liberdade negativa)” (MARÇAL, 2005, p.120), e sim como uma liberdade política coletiva de garantia de leis “como proteção as formas de dominação” (MARÇAL, 2005, p.120), talvez a busca por essa liberdade criativa em música através desses mecanismos descritos tenha ignorado outros aspectos importantes relacionados, por exemplo, à reprodução interna de práticas típicas de dominantes do campo, resultando em uma configuração contraditória. Se, por um lado o campo da música experimental questiona e rompe com normas dominantes e hegemônicas, por outro, mantém outras práticas dominadoras e hegemônicas.

No segundo capítulo procurei demonstrar como essa música experimental sobre a qual me debrucei se estabelece como opositora aos modelos dominantes e hegemônicos em música, os quais são praticados nos conservatórios e nas universidades. Assim, mesmo que seja em oposição, essa música experimental é construída tendo como referencial aquilo que ela procura desconstruir. A vinculação à academia, ou melhor, aos saberes reproduzidos na academia é estabelecida através dessa referência. Ainda, cabe lembrar que *as* e *os* agentes do campo da música experimental, (objeto de investigação desta pesquisa) pertencem a uma classe social privilegiada no Brasil com acesso ao ensino superior, sendo, inclusive, que grande parte *delas* e *deles* frequentaram ou frequentam a universidade (seja em cursos de música ou não).<sup>407</sup>

Essa especificidade de classe é constatada, por exemplo, pela vinculação das pessoas que circulam nesse meio (agentes, artistas, produtores e produtoras e público), com a academia, direta ou indiretamente. Como mostram os dados do OECD Indicators<sup>408</sup>, ou a pesquisa de Cibele Yann de Andrade<sup>409</sup> sobre o perfil social e “racial” das pessoas com acesso ao ensino superior no Brasil, tal população é

---

<sup>407</sup> Dominante em termos bourdianos como abordado no Capítulo II.

<sup>408</sup> Disponível em: <https://www.oecd.org/brazil/Education-at-a-glance-2015-Brazil-in-Portuguese.pdf>

<sup>409</sup> Estudo realizado com população jovem (de 18 a 24 anos) de 1995 a 2009. Disponível em: [http://www.gr.unicamp.br/ceav/pdf/seminario\\_ensino\\_superior\\_cibele\\_yahn%5b1%5d.pdf](http://www.gr.unicamp.br/ceav/pdf/seminario_ensino_superior_cibele_yahn%5b1%5d.pdf),

majoritariamente branca e abastada financeiramente (integrantes do setor com renda mais alta)<sup>410</sup>.

É necessário lembrar que apesar de as pessoas do campo da música experimental analisadas no presente trabalho terem, em sua maioria, formação acadêmica em alguma área, há uma tendência no meio em negar a vinculação à academia. Essa tendência é constatada nos discursos em depoimentos pessoais, em programas de festivais, encontros e ou concertos. A negação da vinculação da cena à academia resulta, na prática, na realização das atividades musicais independentes da estrutura (física e financeira) da academia<sup>411</sup>. Como vimos, a música experimental analisada no escopo deste trabalho, explora de forma contundente tecnologias eletrônicas e digitais variadas, lançando mão, inclusive, de materiais e técnicas DIY. No caso do DIY a questão dos custos pode ser relevada, pois são geralmente materiais de baixo custo. Contudo, com relação às outras tecnologias digitais e eletrônicas, vemos circular nesse meio uma infinidade de pedais, mesas de som, computadores, gravadores e captadores de alta fidelidade, “mixers”, sintetizadores e outros, que são, no Brasil, instrumentos de custo alto. Não são acessíveis a qualquer parcela da população. Esses dois primeiros fatores — o vínculo com a academia, principalmente em relação à formação *dos* e *das* agentes do campo e a utilização de materiais caros, negando a estrutura acadêmica, ou seja, de forma autônoma da academia — sugerem um perfil sociológico desse grupo específico<sup>412</sup> que é o de pessoas com estabilidade financeira alta (pelo menos) e brancas.

Cabe ponderar: Se por um lado a academia pode representar a adequação metodológica e teórica a modelos hegemônicos (pensando, por exemplo, na

---

<sup>410</sup> Segundo Andrade, de 1995 a 2009, o acesso ao ensino superior da população jovem correspondente ao “quintil 5” (de maior renda no Brasil), foi de 60% e o da população jovem correspondente ao “quintil 1” (de menor renda) foi de 3%. Ao todo, a soma dos “quintil 1”, “quintil 2”, “quintil 3” e “quintil 4” foi menor do que a porcentagem de acesso do “quintil 5”. Disponível em: <https://www.revistaensinosuperior.gr.unicamp.br/artigos/acesso-ao-ensino-superior-no-brasil-equidade-e-desigualdade-social>

<sup>411</sup> Aqui é necessário evidenciar que existem iniciativas da música experimental no país que assumem a vinculação acadêmica institucionalmente. Essas iniciativas são tão importantes quanto as analisadas no escopo deste trabalho, como o NuSom (na USP), o Medula (na UFRGS), o Artesanato Furioso e o MUS3 (na UFPB), para citar apenas quatro. Quando me refiro ao discurso da autonomia da cena é em relação à cena estudada na tese que tem como discurso e orgulho essa autonomia. O que pretendo questionar é que essa autonomia, apesar de ocorrer especialmente com relação à estrutura física ou financeira da academia (o que em si já representa grande parte das necessidades da cena), é também falaciosa, pois grande parte *dos* e *das* agentes dessa cena tem ou tiveram vínculos com a academia, sendo que a música que fazem é em oposição aos valores musicais que circulam na academia principalmente.

<sup>412</sup> Não significa que todas as pessoas da música experimental analisadas no trabalho têm formação acadêmica e que constituem uma classe social de renda alta. E sim, que é um perfil geral dessa cena analisada.

colonialidade de saber), que são reproduzidas na produção de conhecimento acadêmico, ela também se configura (no caso das universidades públicas principalmente) como um dos poucos espaços institucionais possíveis de construção e criação para além das regras mercadológicas (pensando em um ideal de pesquisa científica e liberdade de pensamento e artístico). Na academia é possível desenvolver projetos sem necessidade de retorno financeiro, o que permite explorar atividades sem apelo de mercado, como por exemplo a música experimental. Outros parâmetros estão em julgamento como o impacto social daquele projeto, a relevância para a comunidade científica ou artística (no caso da música) e outros.

A crítica em relação a esses parâmetros é a de que eles são frequentemente pautados por uma cultura hegemônica. No caso da música, isso torna-se evidente ao analisarmos os currículos das instituições acadêmicas que pouco espaço reservam ao experimentalismo ou às culturas não dominantes. Ao negar a vinculação à academia, *os* e *as* agentes do campo da música experimental analisada neste trabalho optam pela liberdade para produzir arte distante desse referencial hegemônico. No entanto, alguns projetos importantes como o FIME contaram nos primeiros dois anos com financiamento público através de editais do Governo do Estado de São Paulo, os quais, também, poderíamos argumentar, representam uma ideologia e uma política hegemônicas. Não por acaso, em 2017, o FIME não foi beneficiado por edital, devido à política de cortes em setores da educação e da cultura principalmente. Significa dizer que para a produção de qualquer atividade artística que pretenda recorrer a apoios para além dela (seja no âmbito acadêmico, público ou privado), não é possível liberdade plena, como argumentam *os* e *as* agentes da cena experimental contra a vinculação à academia. Em verdade, de uma perspectiva marxista essa liberdade só seria possível com a superação do sistema de classes sociais, e acrescento eu, de sexo e de “raça” também, pois estes pressupõem esquemas de dominação cíclicos. No caso de iniciativas de música experimental que ocorrem no espaço acadêmico e com toda a estrutura que a academia oferece, como o NuSom, o Medula e o Artesanato Furioso, por exemplo, assume-se a vinculação acadêmica e a partir dela é possível realizar uma série de atividades musicais e experimentais com pessoas que não teriam acesso a espaços, instrumentos, equipamentos e outros, não fosse essa vinculação.

Nossa crítica visa apontar as contradições íntimas ao campo. Caracterizado pela postura questionadora, opositora e criativa em relação à tradição, modelos

dominantes e hegemônicos, o campo também se configura, em um contexto ampliado de Brasil, como dominante cultural, social e economicamente. Também aponta as contradições na própria produção acadêmica que apesar de dispensar relação com o mercado, mantém como referencial modelos dominantes e hegemônicos, os quais, por sua vez, possibilitam criação e desenvolvimento de iniciativas de rompimento, transgressão e superação deles próprios, como a música experimental, por exemplo.

No que se refere às relações sociais de sexo no campo da música experimental, vimos no terceiro capítulo que até aproximadamente 2014 não havia preocupação explícita em relação a isso. O resultado dessa condição fica evidente em estatísticas e gráficos que escancaram a dominação masculina no meio. Também fica evidente nos depoimentos o incômodo das mulheres da cena em não se sentirem representadas nesse campo, de não se sentirem à vontade e seem discriminadas, acuadas (através do assédio, do julgamento, da falta de empatia e outros). Tanto as estatísticas levantadas no trabalho como os depoimentos das mulheres reforçam a percepção do patriarcado presente. Outro elemento que em um primeiro momento pode ter-se caracterizado como reprodução de valores masculinos é a insistência na utilização de tecnologias digitais e eletrônicas. Enfatizo que isso pode ter sido um elemento de aprofundamento da dominação masculina no campo por um período, pois desde 2013/2014 as mulheres dessa cena vêm se apropriando dessas tecnologias sistematicamente e, inclusive, através da auto-organização, caracterizando-se como um processo de empoderamento e de desconstrução de estereótipos relacionados às faculdades e capacidades femininas. Assim, as tecnologias digitais e eletrônicas que exerceram papel opressor e de exclusão das mulheres nessa seara passa a ser, a partir de um determinado momento, elemento próprio de empoderamento e emancipação.

Apesar de ter-se mostrado majoritariamente masculino, nesse campo estamos observando uma maior abertura para a ocupação das mulheres<sup>413</sup>. Tal abertura, como foi possível constatar principalmente através de depoimentos, das trajetórias e das obras analisadas é fruto de luta e enfrentamento das mulheres dessa cena. Como apontado mais de uma vez, o processo de conscientização das mulheres da cena de seu lugar subalternizado e desprestigiado foi sendo construído em um **contexto de ebulição das pautas feministas no Brasil e no mundo**.

---

<sup>413</sup> De uma certa classe social e “racial”, que fique claro.

Tanto no terceiro capítulo como no quarto, expusemos depoimentos de mulheres que identificavam a cena como masculina e atrelavam a isso uma sensação de incômodo. Tal incômodo as levou a buscar parcerias com outras mulheres. O caso de Natacha Maurer e Renata Roman. Frequentadoras da mesma cena, as duas artistas se incomodavam por serem, frequentemente, as únicas mulheres presentes e começaram a contar o número de mulheres artistas e no público. No caso de Renata Roman, a artista conta que mais de uma vez denunciou a falta de mulheres em curadorias feitas por colegas homens e que se ofereceu para instalar uma curadoria inclusiva de mulheres, mas sem êxito. Roman tem contribuído para a visibilidade das mulheres na música de diversas formas. Além de seu trabalho desenvolvido com Natacha Maurer com o *Dissonantes*, a artista tem realizado “*broadcasts*” de rádio arte com grande representatividade feminina (em uma delas, segundo a própria artista, havia 70% de mulheres na programação). Bella também fala de sua busca por parcerias com outras mulheres por causa do incômodo que sentia por ser, assim como Natacha Maurer e Renata Roman, frequentemente a única mulher presente nos espaços que frequentava. Nessa busca, iniciou uma parceria com Rafaela Andrade e mais tarde integrou o coletivo *Meteoro*, só de mulheres. Ao mesmo tempo que essas artistas vão percebendo o campo como masculino e, conseqüentemente, opressor, elas começam a se organizar entre mulheres. Resultado disso foi a criação da *Mostra XX* e do *Dissonantes*, que caracterizamos como espaços importantes de empoderamento, aumento da auto-estima e de compartilhamento de trabalhos de forma mais amistosa. Esses dois casos são entendidos como de **auto-organização das mulheres**.

Apesar de o *Projeto Dissonantes* não ter como proposta oficial a exclusividade feminina, e sim o seu protagonismo, as 16 edições realizadas até maio de 2018 foram exclusivamente de mulheres. Renata Roman, uma das idealizadoras e produtoras do projeto, assume que incentiva as artistas a realizarem trabalhos somente com outras mulheres ao invés de se apresentarem no projeto com seus parceiros homens. A auto-organização das mulheres é um dos modelos mais eficazes, em uma concepção feminista materialista, de empoderamento feminino. É na auto-organização que muitas mulheres desenvolvem saberes e habilidades longe dos julgamentos, dos testes, do assédio e do referencial masculino, promovendo a auto-estima dessas e o sentimento de que são capazes de fazer qualquer coisa a que se proponham. Além do projeto *Dissonantes* e da *Mostra XX*, existem diversas outras iniciativas organizadas por e para

mulheres da música que exercem essa função, algumas delas tendo sido destacadas no capítulo II.

No caso de Isabel Nogueira e Leandra Lambert, a parceria é iniciada por incentivo da demanda criada pelo *Dissonantes*. Ambas as artistas já tinham uma história com o feminismo em suas trajetórias e em suas músicas antes da parceria. Essa parceria, irá, na minha interpretação, celebrar essas histórias, potencializando-as em trabalhos que propõe a voz feminina como lugar de poder político-social e não mais poder sexual. As duas artistas exploram textos feministas (de denúncia e resistência ao machismo e de proposição feminista), a voz falada e cantada, manipulada por processos eletrônicos e digitais, apropriando-se dessas tecnologias para expor uma mensagem de empoderamento e superação.

Lilian Campesato, que vem percebendo o campo como machista desde sua entrada, no início dos anos 2000, conta que parte de sua trajetória na música foi construída na tentativa de superar as barreiras que o campo ia lhe impondo, como por exemplo o curso que frequentou em programação musical, mas que abandonou por não se identificar. Em depoimento, a artista sugere que por não ter uma formação formal em composição musical, o campo lhe exigia que soubesse programação, ao mesmo tempo em que duvidava de sua capacidade. A artista vem pesquisando as contradições da incorporação do ruído na música e musicalmente vem explorando, entre outros, uma *voz-ruído*, que desconstrói o estereótipo de voz feminina em performance. Os trabalhos em parcerias femininas têm se concretizado mais fortemente no campo da militância e acadêmico e, como nos outros casos, surgiram a partir da percepção do machismo na música, como necessidade de enfrentamento.

Fernanda Aoki Navarro vem trabalhando com feminismos em suas músicas, principalmente abordando denúncias de situações de opressão às mulheres. Foi uma das criadoras da *Mostra XX* (a qual se caracteriza como uma iniciativa auto organizativa de mulheres) e vem garantindo sua realização na Universidade da Califórnia San Diego desde então.

Nesse mesmo contexto, nasce a *Rede Sonora*, que mesmo não sendo de exclusividade feminina, é um espaço que surge também do incômodo causado pela pouca representatividade feminina na música experimental, percebido e divulgado por

Lilian Campesato em rede social, através de uma postagem em que a artista pedia referências femininas nesse campo.

A possibilidade de surgimento dessas iniciativas e parcerias é fruto de um **despertar de uma consciência feminista**. Nesse sentido devemos lembrar também do papel que a pesquisa acadêmica vem desempenhando no Brasil nos últimos 17 anos, como apontado por Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018). A partir dos anos 2000, segundo as pesquisadoras, ocorre o incremento de publicações de livros e trabalhos acadêmicos (em nível de mestrado e doutorado) com as temáticas de “gênero e música”, “feminismo e música” e “mulher e música”. Embora esse efeito não seja localizado no campo musical em particular (havendo pesquisas que articulam essas categorias em outras áreas, como a Sociologia, a Antropologia, a História e outras), else corresponde ao crescimento de interesse geral pela questão da mulher a partir desse período como destacado por Marlise Matos (2010).

No campo da música acadêmica surgem grupos de pesquisa vinculados ou não ao CNPq em que o foco são os estudos de gênero e/ou feminismo e/ou mulher na música, como demonstrado no “Quadro 3” no capítulo II. Alguns desses grupos são o *Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música* (UFRGS), *MUCGES* (UFPB) e *Feminaria Musical* (NEIM-UFBA). Além de atuarem com foco na pesquisa acadêmica, os grupos também se apresentam como propositivos de ações militantes, artísticas e pedagógicas.

Em relação à militância, destaca-se a *Rede Sonora* que, diferentemente dos outros grupos, têm um perfil acadêmico não oficial. A rede não tem como objetivo central ser um grupo de pesquisa acadêmica e se configura mais fortemente como um grupo militante abrangendo grupo de estudos, pesquisa, promoção de visibilidade feminina na música (tanto na pesquisa acadêmica como na produção artística) e ações de enfrentamento e proposição. A vinculação acadêmica dessa rede é marcada pelo espaço físico que ocupa na USP, na sala do NuSOM, e pelo perfil majoritário das pessoas membras da rede. Além disso, em decorrência da ocupação de espaço na USP, a rede vem realizando atividades voltadas especificamente para aquela comunidade desde 2017, como recepção de alunas e alunos calouras e calouros. A ação específica é: *Onde (não) estão as mulheres na música?* realizada em 2017 e em 2018. Com exceção dessa atividade voltada especificamente para o público uspiano, as outras ações desenvolvidas

pela rede geralmente têm como foco um público mais amplo, ainda que de perfil acadêmico, o que é garantido pelas transmissões tipo “*streaming*”.

No caso específico da música experimental no Brasil e a articulação com gênero, feminismos e/ou mulheres, o interesse, ao que pudemos observar, tem sido mais recente, sendo essa pesquisa, provavelmente, uma das primeiras que será finalizada em nível de pós-graduação. Contudo, vemos surgir um campo que vem crescendo, pops algumas pesquisadoras mencionadas durante o trabalho vêm se envolvendo com essas temáticas, como Isabel Nogueira, Lilian Campesato, Camila Durães Zerbinatti e Fabiana Severo.

Ainda, nesse processo de conscientização feminista começam a aparecer **denúncias do machismo corrente no meio**. Essas denúncias surgem nos **depoimentos pessoais**, em **documentos públicos** (artigos acadêmicos e/ou jornalísticos) e na própria **produção artística, com distance para o que segue**.

Isabel Nogueira denuncia o machismo e o racismo que sofreu na Espanha, durante o seu doutoramento, evidenciando o lugar de **não pertencimento** que lhe impunham por ser mulher e por ser latina. Também denuncia o machismo de seus colegas compositores e técnicos que, com atitudes patriarcais assumem que suas escolhas técnicas e metodológicas, por exemplo, de incorporação do “erro” na captação sonora é fruto de incapacidade e não de escolha deliberada. Ainda, aborda o machismo presente nos discursos supostamente neutros da musicologia em que não se considera relevante a pesquisa em gênero e música, para lembrar apenas alguns pontos de sua denúncia.

Leandra Lambert aponta como mais de uma vez não foi devidamente creditada pelo trabalho realizado, especialmente quando se tratava de trabalhos envolvendo composição e tecnologia, como se o único lugar possível para uma mulher ocupar na música fosse o da voz. Também enfatiza, assim como as demais artistas abordadas aqui, como ao longo de sua trajetória o campo da música lhe fazia sentir-se deslocada, evidenciando-se novamente o sentimento de **não pertencimento** que o campo impõe.

Lilian Campesato aborda também a questão do deslocamento, ao enfatizar a sensação de desconforto e de insegurança que permeou toda a sua formação quando começou a se colocar como criadora de música. Frequentemente sendo a única mulher dos espaços que frequentava, Campesato afirma ter se sentido testada, julgada,



assediada, não ouvida, e descreditada, como se o que tivesse para contribuir não fosse tão importante quanto o que seus colegas homens teriam.

Fernanda Aoki Navarro denuncia os espaços na música protagonizados por homens (assim como todas as demais artistas abordadas nesta pesquisa), em especial os lugares de maior poder e prestígio. Em seu depoimento destaca-se a denúncia de que por muito tempo no campo não foi reconhecida por seu trabalho e sim por sua vinculação afetiva a um homem compositor. Novamente, a sensação de deslocamento é afirmada em seu depoimento. Também aponta o machismo nos discursos de poder na música, como o proferido por Bruno Mantovani, por exemplo.

Bella, assim como Leandra Lambert, nos fala de como também não foi devidamente creditada por trabalhos realizados. No caso de Bella esses trabalhos foram realizados ao lado de parceiros homens e estes tiveram seus nomes creditados. Também se queixa de desconforto pela predominância masculina nos espaços, o que, para ela se traduzia como opressivo. Trazendo a questão da maternidade como tensão. Bella expõe seu esforço por incorporar a dinâmica própria que a maternidade lhe impõe em seu trabalho artístico e questiona a falta de empatia do meio e da sociedade em geral com relação a isso. Para a artista, a maternidade é mais uma condição na vida de algumas mulheres e não deve ser vista como impedimento de atuação pública, seja incorporando o universo infantil na produção e na metodologia de trabalho, seja criando condições de compartilhamento do cuidado. Aqui cabe lembrar que Isabel Nogueira e Lilian Campesato também são mães e questionam esse papel que lhes restringe atuação no trabalho.

Natacha Maurer também se queixa da opressão causada principalmente pela predominância masculina nos espaços. Essa opressão era sentida como deslocamento e desconforto. Ao mesmo tempo aborda também o sentimento de estar sendo testada o tempo todo, especialmente em se tratando de trabalhos envolvendo tecnologias digitais e/ou eletrônicas. A necessidade de se provar capaz era constante.

O ponto que aparece em todos os depoimentos é o da sensação de **não pertencimento**, causada pelo constrangimento direto ou indireto, pelo não reconhecimento do trabalho, pela predominância masculina nos espaços, pela necessidade de as artistas se provarem capazes o tempo todo.

Em artigos acadêmicos e/ou jornalísticos, destaco os textos mencionados durante a tese, como os de Isabel Nogueira, os meus próprios, os de Camila Durães Zerbinatti, os textos de Amanda Cavalcanti, publicados em seu blog *Filhas do Fogo*, ou em outras plataformas como o site *Vice*. Nesse site, destaco também o texto de Paulo Marcondes em que, abordando a comemoração de 10 anos de existência do espaço *Audio Rebel* no Rio de Janeiro, menciona denúncias de machismo na cena<sup>414</sup>. Ainda, a revista eletrônica *Linda* também tem se configurado como um espaço em que essas denúncias têm sido publicadas em forma de artigo, destacando-se alguns textos de Isabel Nogueira como única autora e em parceria com Luciano Zanatta, textos de Flora Holderbaum, Júlia Teles, Eliana Monteiro da Silva, Bella, Marcela Lucatelli e Iara Germer.

Por último, as denúncias ao machismo aparecem de forma explícita nos trabalhos artísticos abordados nesta tese no caso de Isabel Nogueira e Leandra Lambert e de Fernanda Aoki Navarro. Nestes dois trabalhos as artistas apresentam textos com sentido semântico claro e importante de ser entendido. Nestes, elas abordam explicitamente situações de machismo.

No caso de Nogueira e Lambert isso é apresentado a partir de uma voz (personagem) feminina que em uma espécie de relato manifesto apresenta situações em que essa personagem foi constrangida ou coagida, mas que não sucumbiu às opressões e continuou lutando e enfrentando, não abrindo mão de sua identidade e liberdade. Elas brincam a partir de uma forma clássica musical caracterizada principalmente pela *liberdade improvisatória* – o moteto – com três planos que criam uma ambiência que favorece a sensação de proximidade e afastamento (amplitude). Através da manipulação da voz próxima e sem muito *reverb*, especialmente a voz de Isabel Nogueira que predomina no Plano II, simultaneamente com o grave com *reverb* e *time stretch* do Plano I e os comentários *melismáticos* agudos com *reverb* e *vocoder* do Plano III, cria-se ao mesmo tempo a sensação de espaço amplo em que uma voz se sobressai, e a sensação de várias vozes femininas soando ao mesmo tempo. Essas vozes femininas que soam ao mesmo tempo dizem um texto feminista, mas também cantam vocalizações que remetem a um universo místico – talvez fazendo referência a um poder feminino xamânico de outros tempos e/ou outras culturas. Elas afirmam um caráter de denúncia e de não submissão e assumem lugares estereotipados da voz feminina, como o da sensualidade por exemplo.

---

<sup>414</sup> Disponível em: [https://noisy.vice.com/pt\\_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro](https://noisy.vice.com/pt_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro)

Através desses recursos Isabel Nogueira e Leandra Lambert questionam “o que é ser mulher” e apresentam as muitas possibilidades de respostas que não são nem únicas, nem definitivas, englobando a própria contradição. Lembramos do conceito de *continuum de troca econômico-sexual* desenvolvido por Paola Tabet (Capítulo I, item 1.5) em que a mesma mulher é e/ou pode ser esposa e prostituta (em momentos distintos da vida ou não), desconstruindo uma suposta oposição dicotômica construída no nosso imaginário em relação a essas duas “funções *reprodutivas* sociais da mulher” no patriarcado, por exemplo. Nogueira e Lambert apresentam essas mulheres com características consideradas contraditórias. Elas também afirmam suas próprias identidades ao optarem por deixar suas vozes explícitas, em que se ouvem seus sotaques característicos. Assim, elas se colocam pessoalmente como Isabel Nogueira (feminista, mulher, irônica, combativa, sensual) e como Leandra Lambert (feminista, mulher, irônica, combativa, sensual) ao mesmo tempo que propõem a representação de outras mulheres com vozes sobrepostas, compondo tanto um efeito de *coral* como de *cacofonia*, ou com a utilização da ferramenta *vocoder*.

No caso de Fernanda Aoki Navarro a compositora apresenta texto de teor machista na voz de um homem, Bruno Mantovani, e alguns trechos de uma fala de Mitt Romney. Ela expõe o machismo e o ridiculariza, através principalmente do recurso da ironia, além de ser didática utilizando a voz original do compositor em francês e a tradução para o inglês para um público nos Estados Unidos. Navarro quer que esse discurso seja ouvido e entendido. Mas ele é ouvido a partir da sua crítica que, ao descontextualizá-lo de seu lugar de origem (de poder simbólico e material no mundo da música erudita — fala de um compositor ex-aluno de Pierre Boulez, diretor do Conservatório Nacional de Dança e Música de Paris à rádio *France Musique*), escancara os absurdos machistas desse universo da música erudita e, especialmente, do campo da regência.

Além da descontextualização do discurso proferido por Bruno Mantovani, que facilita a percepção de seu teor machista, Fernanda Aoki Navarro apresenta esse discurso recortado em trechos seguidos de músicas que nos remetem a referências simbólicas específicas (tendo um alto teor de iconicidade), tais como música de vinheta telejornalística, música de trompetes anunciando a entrada da nobreza, hino e outros. Essas músicas que antecipam as falas de Mantovani operam no sentido de criar uma expectativa com relação ao que se segue. Quando o que se segue a uma vinheta

telejornalística (que implica que algo importante será dito) é uma fala que diz que “as mulheres não aguentam a carreira de regência” porque esta pressupõe “reger, pegar um avião, pegar outro avião e reger de novo”, fica explícito o machismo (sem contar o nível de disparate de uma frase como esta). Esse é um exemplo de como a artista utiliza a ironia – a mensagem é o oposto do que o discurso apresenta (ESPINOZA-VERA, 2010). Ainda, como recurso para evidenciar a ironia ela comenta as frases de Bruno Mantovani ou de Mitt Romney com outros sons icônicos, tais como o som de apito de palhaço, balidas de carneiros, risada de menina, som de descarga e outros. Com esses recursos, Fernanda Aoki Navarro afirma sua não aceitação a esse tipo de discurso, ao mesmo tempo que o enfrenta através de sua música e do evento que organizou, do qual a música *Homage to Bruno Mantovani* foi a vinheta de divulgação, a primeira Mostra XX, em 2014.

Nessas duas obras de teor feminista explícito, *Encarnando Umas Vozes* de Isabel Nogueira e Leandra Lambert e *Homage to Bruno Mantovani* de Fernanda Aoki Navarro, a presença da voz abordando texto com sentido semântico é central. Vimos que a voz também é central na peça *Fedra*, de Lilian Campesato. Dessa vez, a voz é trabalhada sem sentido semântico, mas, como argumentamos na análise apresentada no Capítulo IV, item 4.2.3, é embutida de caráter transgressor, caracterizando-se também como feminista, em meu ponto de vista.

*Fedra* é uma peça para voz solo, da própria compositora, Lilian Campesato. A artista explora sons ruidísticos da voz que se aproximam a sons icônicos do choro (ato de chorar), tais como respiração (inspiração-expiração) audível e expressiva, sons de soluços, gemidos, suspiros e outros. Além desses elementos, Lilian Campesato também explora sons vocais que remetem a sons da linguagem (fonemas e sílabas, principalmente), como se fosse uma língua, mas cujo sentido semântico é impossível compreender, como se fosse de um outro universo – talvez um mundo espiritual. Nesses sons que remetem à sonoridade de linguagens verbais, a artista incorpora gestos *lamentosos*. Por todas essas características associamos *Fedra* à manifestação de *lamentos rituais*. Os lamentos rituais são tradicionalmente associados às mulheres de diferentes sociedades e/ou comunidades. São caracterizados pelo uso da voz explorando sons icônicos do choro (ato de chorar) ao mesmo tempo que expressam também grande teor emocional e simbólico, de, por exemplo, possibilitar a passagem do/da falecido/a do mundo material para o espiritual. Ao mesmo tempo que os lamentos se caracterizam

como uma expressão feminina nessas sociedades e/ou comunidades (não significando, portanto, como algo transgressor para a mulher fazer), através deles as mulheres assumem papel público de poder em suas sociedades e/ou comunidades.

Através dos lamentos essas mulheres são vistas socialmente como importantes, pois eles desempenham inúmeras funções sociais como a de guiar o/a falecido/a ao mundo espiritual, de estabelecer as relações de poder na família do/a falecido/a, na comunidade, de instigar a comunidade a lutar por justiça e tantos outros. Ainda, no caso de *Fedra* de Lilian Campesato, ressalta-se o nome da peça, referente à personagem feminina Fedra da mitologia grega. Em nossa análise de *Fedra*, argumentamos que Lilian Campesato – sendo uma artista em um contexto (que como vimos no Capítulo II deste trabalho) é majoritariamente masculino e no qual expressões consideradas femininas são minoria – transgride algumas normas e valores que circulam no campo da música experimental no Brasil, ao se apresentar como solo expondo sua própria voz. Ao mesmo tempo que ela descontrola o lugar estereotipado da voz feminina na música ocidental (a do canto) explorando os ruídos da voz, ela se aproxima de expressões femininas (com voz) marcadas por sua força e poder nos contextos sociais em que ocorre, os lamentos rituais. A personagem mítica de *Fedra* (referendada no nome da peça) permite-nos maior legitimidade à ideia de associar a peça de Lilian Campesato aos lamentos rituais, pois na Grécia Antiga (cenário onde se estabelece o drama de Fedra) as *lamentações* eram uma das poucas (quando não a única) manifestações expressivas femininas que tinham valor social reconhecido. Assim, mesmo que a associação com os lamentos rituais não tenha sido intencional ou consciente, sugerimos que Lilian Campesato em *Fedra*, com sua voz, assume um papel feminista de auto-conhecimento, empoderamento e superação de situações opressivas no contexto da música experimental brasileira.

Ainda, nas obras abordadas no escopo deste trabalho é importante mencionar que todas, de certa forma, abordam ideias de desconstrução de estereótipos e liberdade. Nos casos das peças de Leandra Lambert e Isabel Nogueira e de Fernanda Aoki Navarro, há a questão da denúncia e de uma mensagem feminista explícitas. Na peça *Fedra* de Lilian Campesato, a artista aborda os lugares correntes da opressão feminina através da voz, ao mesmo tempo que os desconstrói. A voz também é utilizada de maneira parecida na obra de Leandra Lambert e de Isabel Nogueira, especialmente naquilo que chamamos de “Plano III” em que são exploradas vocalizações que remetem

a um universo místico xamânico, em movimento de valorização de um suposto sagrado feminino (o qual é ao mesmo tempo reforçado e desvalorizado numa cultura patriarcal).

No caso de Natacha Maurer, a artista vem utilizando a voz em suas improvisações. Essas utilizações variam entre sua própria voz (especialmente através de gritos e ruídos) e utilização de discursos de teor político. Aqui a artista não trabalha diretamente com feminismo e sim com questões políticas da atualidade no Brasil e em São Paulo especificamente, denunciando discursos conservadores, classistas e elitistas, responsáveis pela extração de direitos conquistados e pela maior opressão às classes mais pobres do país. Ela também tem utilizado vozes em manifestações políticas contra esses discursos. Ao mesmo tempo que ela expõe discursos conservadores opressores e exploratórios nas vozes dos personagens responsáveis pela opressão e exploração (como no caso de Paulo Maluf ou João Dória, por exemplo), ela apresenta manifestações de enfrentamento a esses discursos e práticas. Essas manifestações de enfrentamento são compostas por massas sonoras de pessoas em manifestações políticas. Assim como Fernanda Aoki Navarro, Natacha Maurer também explora recursos explícitos e didáticos. Exemplo disso foi o emprego do hino da Internacional no contexto pós-golpe de 2016. Quando utiliza sua própria voz gritando ou emitindo sons ruidísticos, Natacha Maurer também afirma o questionamento sobre o lugar estereotipado da voz das mulheres na música ocidental, assim como o faz Lilian Campesato com Fedra, por exemplo. Com relação à Natacha Maurer vale salientar também que a artista vem desenvolvendo práticas improvisatórias em que o projeto musical é fruto do material (instrumental) que tem a sua disposição. Isso é visível no trabalho com o Brechó de Hostilidades Sonoras, com Marcelo Muniz e no trabalho desenvolvido com Renata Roman, por exemplo.

No caso da peça analisada de Bella, os mecanismos de desconstrução aplicam-se principalmente à concepção da obra, em que a artista propõe um questionamento sobre a existência de Deus, e ao mesmo tempo na maneira como utiliza seu instrumental, priorizando tecnologias consideradas “obsoletas” de baixa fidelidade, como a fita cassete e gravadores e reprodutores de fita cassete. *Embrulho* é uma *performance-sonora* que afirma, por um lado (através do discurso de Bella sobre a própria peça) o incômodo, o enjôo causado pela incerteza sobre a existência ou não de Deus (traduzido pela cor azul que “embrulha” literalmente a compositora-performer) e por outro, através da própria forma musical similar a de uma *chacona* em que se

estabelece uma forma improvisatória contínua e circular. No caso de *Embrulho*, três sessões se destacam: 1) o início, em que é exposto o grande problema da peça: “É necessário haver um Deus”, 2) o meio, a parte mais longa da peça em que ocorre uma improvisação mais ou menos livre, com os elementos sonoros que ela utiliza em uma ambientação tonal ruidística e 3) o final, caracterizado pelo “resumo” dos gestos apresentado na segunda grande sessão e a conclusão do problema inicial: o desejo de acreditar em Deus e se ter alguma certeza: “Eu gostaria de acreditar em Deus”. A voz no caso de *Embrulho* está delimitada às falas que questionam a existência de Deus. O questionamento da existência ou não de Deus é representado também nos próprios gestos musicais de *Embrulho*, em que prevalecem as relações de pergunta-resposta (dominante-tônica).

Através da utilização do instrumental considerado “obsoleto”, a artista questiona também a necessidade da qualidade do som atrelada, nos dias atuais, à alta fidelidade, por exemplo. Essa postura, junto com o questionamento da existência de Deus, sugere-nos que a artista não aceita as normas estabelecidas socialmente (com relação à existência de Deus, por exemplo) e tecnicamente no mundo da música. Argumentamos na análise realizada no Capítulo IV que esse questionamento das normas pode ser associado também a uma postura feminista, em que a prática contestatória e questionadora se coloca como mote propulsor das ações.

Todas as obras analisadas no escopo desse trabalho utilizam ferramentas tecnológicas, seja de baixa ou de alta fidelidade, seja através de equipamentos prontos e caros disponíveis no mercado, seja através de equipamentos desvirtuados ou transformados a partir da prática DIY. Através da apropriação da tecnologia as artistas vão desconstruindo a ideia de que as mulheres não dominam essa seara. Elas utilizam essas ferramentas afirmando sua autonomia em relação aos homens (para quem, supostamente, a tecnologia digital e/ou eletrônica estaria mais próxima) e empoderando-se.

Até aqui retomei os pontos mais importantes elaborados na pesquisa resumindo-os nos seguintes itens:

- Patriarcado musical
  - o Relações de poder – homens/mulheres; composição/interpretação, Instrumentos externos ao corpo/voz e outros

- Música experimental como ruptura a modelos dominantes: ideia de liberdade de produção
  - o contradição
  - o Patriarcado na música experimental
  - o Perfil sociopolítico hegemônico e dominante
- Mulheres na música experimental
- Contexto de ebulição das pautas feministas no Brasil e no mundo
- Despertar de uma consciência feminista
  - o Auto-organização das mulheres na música
  - o Denúncias do machismo
    - Em depoimentos
    - Documentos públicos
  - i. Produção artística
    - Voz como desconstrução de estereótipos e ferramenta de enfrentamento e empoderamento
- 2.1.1.1. Tecnologia como desconstrução de estereótipos e ferramenta de enfrentamento e empoderamento
  - o Sensação de não pertencimento ao meio
  - o Enfrentamento e empoderamento

Vimos como a música experimental se estabelece enquanto tensão em relação à música de concerto tradicional dominante e hegemônica, tendo como busca a liberdade para produção. Contudo, ela (música experimental) também se configura como espaço contraditório em que reproduz opressões caracterizadas como patriarcais e, ao mesmo tempo é constituída majoritariamente por uma classe social caracterizada como dominante sócio politicamente. Significa dizer que, mesmo não sendo burgueses (detentores dos meios de produção) enquanto classe, *as* e *os* agentes desse campo



beneficiam-se em certo nível desse sistema através de privilégios sociais e “raciais.”<sup>415</sup> Os limites de ruptura a modelos dominantes e hegemônicos e o impedimento do alcance da liberdade são expressos na própria configuração social desse campo. A pequena representatividade feminina e, mais ainda, a quase não representatividade de pessoas das classes trabalhadoras mais exploradas é um indício desse perfil.

Nesse contexto, o enfrentamento que as mulheres da cena têm realizado e subs conquistas efetivas, perceptíveis estatisticamente nos últimos anos, colaboram para que a cena consiga enxergar os limites dela própria em relação ao enfrentamento dos modelos dominantes e hegemônicos e à conquista da liberdade de expressão/produção, caso isso seja, de fato, sua intenção.

Assim percebemos um caminho para o desenvolvimento da consciência que vem sendo traçado há anos. Se em um primeiro momento esse caminho não permitiu a participação feminina, ele, no entanto, construiu um espaço importante de questionamento das práticas opressoras e dominantes da música tradicional de concerto. Mais recentemente foi possível perceber os limites desses questionamentos, através, principalmente, da pouca participação feminina. E isso vem sendo transformado pelas mãos das mulheres da cena em conjunto com parceiros homens que reconhecem a importância desse processo.

Contudo, pensando numa busca por liberdade de pensamento, construção e expressão, a maior ocupação feminina desse campo em si não é suficiente para garantir a liberdade. Pois se ainda nos beneficiamos de uma posição social e “racial” que nos coloca em situação de privilégio e, na lógica capitalista, garante maior exploração de classes subalternizadas, nossa liberdade de pensamento não é efetiva e está necessariamente submetida a esquemas de privilégio e de dominação.

Tendo como inspiração a luta dos homens desse campo que vem questionando modelos dominantes da música tradicional e a luta das mulheres desse campo que vêm questionando o patriarcado reproduzido nesta cena, presumo ser necessário continuar a investigação abordando outras iniciativas do campo e outras mulheres artistas, mas também abordando iniciativas de enfrentamento com mais representatividade das classes mais exploradas, buscando compreender como se dá esse enfrentamento e como superar os limites percebidos na nossa luta na música experimental.

---

<sup>415</sup> É importante estabelecer que essa classe privilegiada social e “racialmente” também é explorada, pois não é a detentora dos meios de produção via de regra, mas se beneficia dos privilégios que sua condição “racial” e socioeconômica lhe garante.

Mesmo percebendo os limites desse campo na sua capacidade "revolucionária", reconheço *suas* agentes como verdadeiras guerreiras que têm enfrentado estruturas de poder enormes com tradição de séculos. A atuação *delas* têm sido determinantes para o estabelecimento de novas possibilidades teóricas, metodológicas e práticas em música. Reconheço também que os limites revolucionários são impostos por uma conjuntura em que essa possibilidade não está posta. Se não há uma perspectiva em curto/médio prazo de uma revolução real, possibilitando, por exemplo, a emancipação efetiva de todas as mulheres, que pelo menos ela esteja no nosso horizonte, determinando o caminho que trilhamos. É com esse sentimento que finalizo esta tese, de que a luta e as conquistas das mulheres que vêm construindo um campo opositor aos modelos dominantes e opressores da música tradicional de concerto estão num caminho (às vezes tortuoso e interrompido por grandes pedreiras) em direção a uma revolução emancipatória.

As artistas abordadas neste trabalho vêm (ao lado de muitas outras artistas mulheres) buscando formas de expressão na música que lhes garantam uma expressividade própria e autônoma. Elas foram, assim como eu, empurradas para o feminismo por conta do machismo que nos oprime diariamente. Suas músicas, em maior ou menor grau, dialogam com esses questionamentos, propondo um outro lugar para a mulher (através de uma voz não cantada, através da utilização da tecnologia fora dos padrões, através de parcerias com outras mulheres), negando o poder violento de todo um sistema patriarcal. Penso que estamos trilhando um caminho e que se ainda reproduzimos esquemas contraditórios que continuam afirmando o sistema patriarcal em esquemas difíceis de serem identificados e transgredidos, temos isso como horizonte. Assim, as trajetórias e as obras dessas artistas apresentadas nesse trabalho servem ao mesmo tempo como reflexão para que reconheçamos aquilo que inconscientemente reproduzimos na nossa prática artística e reflexiva (tais como continuar invisibilizando trabalhos de pessoas negras e/ou "racializadas", valorizar esquemas que perpetuam a divisão social de classes, sexo e "raça"), como servem também (e principalmente) como inspiração para continuarmos no processo de tomada de consciência coletiva e de proposição de novas e outras possibilidades em música.

Com isso, acreditando no poder da arte e das mulheres que fazem arte questionando seus cânones, suas práticas, seus discursos e, propondo corajosamente

outras e novas formas de fazer, termino este trabalho acreditando no poder da arte progressista trazido por Angela Davis na epígrafe deste trabalho.

# BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. & PADDISON, Max. On The Problem Of Musical Analysis. Em: *Music Analysis*, Vol. 1, n. 2, 1982, p. 169-187.

AGNES, Michele. Michele Agnes (site da compositora). <https://www.michelleagnes.net/>. Acesso em 20/10/2017.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Feminismo, porém, até certo ponto! Representações do feminismo nos contextos das práticas profissionais e de gênero*. Dissertação apresentada ao Departamento de Ciências Sociais do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia (UFPE) para obtenção do título de mestre. Recife, 1996.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. Em: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol 4, n. 7. 1991, p. 66-81.

ALBUQUERQUE, Gabriel G. Bella: som que busca o sagrado feminino. Em: *Jornal do Comércio Online*, 23 de janeiro de 2016, Recife, 2016. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/01/23/bella-som-que-busca-o-sagrado-feminino-218234.php>

\_\_\_\_\_. Poéticas sonoras das fitas cassete. Em *Blog O Volume Morto*, 01 de outubro de 2016. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/?s=cassete>

\_\_\_\_\_. Usado e de segunda mão: entrevista com o Brechó de Hostilidades Sonoras. Em *O Volume Morto* (blog), em 31 de outubro de 2016. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/?s=brech%C3%B3>

ALEXANDER, M. Jacqui & MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. New York and London: Routledge, 1997.

ALMEIDA, Inês Thomas. O feminismo na música e a música no feminino: Recensão do livro

ALMEIDA, Inês Thomas. *O Feminismo na Música e a Música no Feminino: Recensão do livro Feminine Endings* de Susan McClary. Trabalho final para avaliação da disciplina *Metodologias em Ciências Musicais* – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/31138285/O\\_feminismo\\_na\\_m%C3%BAsica\\_e\\_a\\_m%C3%BAsica\\_no\\_feminino\\_Recens%C3%A3o\\_do\\_livro\\_Feminine\\_Endings\\_de\\_Susan\\_McClary](https://www.academia.edu/31138285/O_feminismo_na_m%C3%BAsica_e_a_m%C3%BAsica_no_feminino_Recens%C3%A3o_do_livro_Feminine_Endings_de_Susan_McClary)

ALONSO, Gleidys Marínez & TOLEDO, Yanet Martínez. *Emancipaciones Feministas en el siglo XXI*, Ciudad de la Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, 2010.

- ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(2): 336, maio-agosto/2011
- ALVAREZ, S. E.; FRIEDMAN, E. J.; BECKMAN, E.; BLACKWELL, M.; CHINCHILLA N. S.; LEBON, N.; NAVARRO, M.; TOBAR, M. R. Encontrando os Feminismos Latino-Americanos e Caribenhos. Em *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11 (2), jul/dez 2003, 541-575
- ANDAG'O, Elisabeth & PACHECO, Caroline Brandel. Belonging and Identity: exploring gendered meanings of musicking in , seven-year-olds. Em: B. Ilari & S. Young (Eds.). *Children's Home Musical Experience Across the World*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 69-79.
- ANDRADE, Cibele Yann de. Acesso ao Ensino Superior no Brasil: equidade e desigualdade social. A evolução dos últimos 15 anos. Em: *Grupos de Estudos do Ensino Superior*, Campinas, 2011. Disponível em: [http://www.gr.unicamp.br/ceav/pdf/seminario\\_ensino\\_superior\\_cibele\\_yahn%5b1%5d.pdf](http://www.gr.unicamp.br/ceav/pdf/seminario_ensino_superior_cibele_yahn%5b1%5d.pdf),
- ANZALDÚA, Glória. La consciência de la mestiza/rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005
- AQUINO, R. S. L. de, et al. *Sociedade Brasileira: uma história através dos movimentos sociais – da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*, 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 602p
- ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Pequeno ensaio sobre o conceito de ironia. Em *Anais do SILEL*, vol. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013
- ARMSTRONG, Victoria. *Technology and the gendering of music education*. Farnham - UK/Burlington - USA: Ashgate, 2011.
- ARRUZZA, Cinzia. Considerações sobre gênero: o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo. (tradução: Camila Massaro de Góes). Em *Revista Outubro*, ed. 23. "Mulheres e Feminismo. Jan/2015. Disponível em: [http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/06/2015\\_1\\_04\\_Cinzia-Arruza.pdf](http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/06/2015_1_04_Cinzia-Arruza.pdf)
- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. Do Colonialismo À Colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. *Caderno CRH*, Salvador, vol.27, n. 72, p. 613-627. 2014.
- ATALLI, Jaques. [1977] *Noise: the political economy of music*. Ed. 9: University of Minnesota Press, 2006.
- AYACHE, Nedjma, *Women During the New Deal - case study: Frances Ferkins And Mary Bethume*. University Mentouri Constantine – English Department.

Supervised by Dr. Magherbi Nacer. 2009-2010. In <http://bu.umc.edu.dz/theses/anglais/AYA1242.pdf>

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. (trad. Andrea Guerini e Juliana Steil). Em: *Estudos Feministas*, 21(2), Florianópolis, maio/agosto de 2013. Pp. 259-288

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial; *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117

BARBOSA, Regiane R. & MASO, Techela F. Possíveis Contribuições De Aníbal Quijano Para As Relações Internacionais. Em *ENEPEX – encontro de ensino, pesquisa e extensão*, 8<sup>o</sup> ENEPE, 2014. Disponível em: <http://eventos.ufgd.edu.br/enepe/anais/arquivos/435.pdf>

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva, *Mulheres Compositoras – elenco e repertório*, São Paulo: Roswitha Kempf, 1987. 331p

BARRAGÁN, Margarita Aguinaga et al. Pensar a Partir do Feminismo – Críticas e alternativas ao desenvolvimento. Em: DILGER, Gerhard; LANG, Mirian & FILHO, Jorge Pereira (org.). *Descolonizar o Imaginário – debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*, São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.

BARROSO, J. M. (2014). Feminismo decolonial: una ruptura con la visión hegemónica eurocéntrica, racista y burguesa. Entrevista con Yuderlys Espinosa Miñoso. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales (III)*, pp. 22 - 33. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/feminismo-decolonial-una-ruptura-con-la-vision-hegemonica-eurocentrica-racista-yburguesa>

BAXANDALL, Rosalyn and GORDON, Linda. Chapter 24. Second-wave Feminism. Em: Pp 414-430 in HEWITT, Nancy A. *A Companion to American Women's History*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

BBC, [http://www.bbc.co.uk/history/british/empire\\_seapower/wollstonecraft\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/wollstonecraft_01.shtml). Último acesso em 10/01/2017.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo 2: A Experiência Vivida*. [Trad. Sérgio Millet]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELLA, (blog) *Bella*. Disponível em: <http://bellacomsom.tumblr.com/>

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Tânia Mello Neiva por SKYPE no dia 05 de agosto de 2016

\_\_\_\_\_. *Facies*, em Seminal Records, 22 de março de 2016. Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/facies>

\_\_\_\_\_. O corpo da mãe em (des)compasso com o tempo, espaço e a matéria do trabalho. Em *Revista Linda*, vol 6, ano 4, 2 de outubro de 2017. Disponível em:

<http://linda.nmelindo.com/2017/10/o-corpo-da-mae-em-descompasso-com-o-tempo-espaco-e-a-materia-de-trabalho/>

- BENNETT, Judith M. The American Historical Review. *The American Historical Review*, vol. 98, no. 4, 1993, pp. 1193–1195. [www.jstor.org/stable/2166622](http://www.jstor.org/stable/2166622).
- BITENCOURT, Silvana Maria. A Contribuição De Teóricas Feministas Para Os Estudos De Gênero. Em: *Revista Ártemis*, Vol. XVI n 1; ago-dez, 2013. pp. 178-185
- BONETTI, Alinne & FLEISCHER, Soraya. *Entre Saias Justas e Jogos de Cintura*. Editora: EDUNISC. 2007.
- BONFIN, Elber Ramos e AUGUSTO, Antônio J. Bienal de Música Brasileira Contemporânea : representações de uma identidade musical brasileira. Em *Anais do 13º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ*, Rio de Janeiro, 2016, pp. 117 – 122.
- BONINI-BARALDI, Filippo. *L'Emotion em Partage: Approche Anthropologique d'une Musique Tsigane de Roumanie*. [Tese de doutorado apresentada à Université Paris Ouest Nanterre la Défense]. Paris, 2010.
- BORDO, Susan, A Feminista como o outro. *Estudos Feministas* – CFH/UFSC vol8 n.1/20, 2000 pp. 10 – 29.
- BORGES, Rosane. Política, imaginário e representação: uma nova agenda para o século XXI?. *Blog da Boitempo.*, 2016 Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/16/politica-imaginario-e-representacao-uma-nova-agenda-para-o-seculo-xxi/>.
- BORN, Georgina e DEVINE, K. Gender, Creativity and Education in Digital Musics and Sound Art. Em: *Contemporary Music Review*, 35 (1) 1-20. doi: 10.1080/07494467.2016.1177255, 2016
- BORN, Georgina. For a relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn. Em *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n. 2, pp. 205 – 243, 2010.
- \_\_\_\_\_. Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object. Em: *New Literary History*, vol. 46, n. 3. 2015. P. 365-386
- \_\_\_\_\_. Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social. Em: *Twentieth-Century Music* 12/2, 135–172 C\_ Cambridge University Press, 2015
- BOSI, Ecléa, *O Tempo Vivo da Memória – ensaios de psicologia social*, 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 219p

- BOTTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Laurence Harris, V.G. Kiernan, Ralph Miliband (coeditores), Zahar, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *A Dominação Masculina*. [Tradução: Maria Helena Kühner]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Economia das Trocas Simbólicas*. [Org. Sérgio Micelli]. São Paulo: Perspectiva, 2004/a.
- \_\_\_\_\_. A Ilusão Biográfica. (capítulo de livro) em FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (org.), *Usos e Abusos da História Oral*. – 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006. P. 183-193.
- \_\_\_\_\_. *A Produção da Crença – Contribuição Para Uma Economia Dos Bens Simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004/b.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989
- \_\_\_\_\_. *Pierre Bourdieu: Sociologia* /organizador da coletânea Renato Ortiz, [tradução de Paula Montero e Alícia Auzmendi]. – São Paulo: Ática, 1983.
- BOUTELDJA, Houria. Las mujeres blancas y el privilegio de la solidaridad. Intervenção de Houria Bouteldja (como portavoza da PIR) no *Congresso Internacional de Feminismo Islâmico* em outubro de 2016. Disponível em: <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/houria-bouteldja-IV-congreso-de-feminismo-islamicoEsp.html>
- BOWER, Jane e TICK, Judith, *Women Making Music – The Western Art tradition, 1150 – 1950*, Illinois, USA: Illini Books Edition, 1987. 409p
- BRUSCHINI, Maria Cristina. Trabalho e gênero no Brasil nos últimos dez anos. *Cadernos de Pesquisa*, (sem local), v. 37, n. 132, p. 537 – 572, 2007.
- BRUSKY, Yuri. *Estranhas Ocupações*. Programas das Apresentações da Série: Estranhas Ocupações de 2011-2016
- \_\_\_\_\_. *Rumor!* Programas das Apresentações da Série: Rumor! de 2015-2016.
- BURAWOY, Michel. *O Marxismo Encontra Bourdieu*. Ruy Braga (org.), Fernando Rogério Jardim (trad.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.
- BUTLER, Judith, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. Performativity, Precarity And Sexual Politics. Lecture given at Universidad Complutense de Madrid. June 8, 2009. AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*. [www.aibr.org](http://www.aibr.org) Volumen 4, Número 3. Septiembre-Diciembre 2009. Pp. i-xiii Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. ISSN: 1695-9752



- \_\_\_\_\_. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge, 2004.
- CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125-150, dez. 2014.
- CACURI, Vivian. (blog). *Vivian Cacuri*. Disponível em: <http://viviancacuri.net/>
- CAGE, John, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown: 1973. 276p
- CALADO, Joana das Neves. O caráter do patriarcado na ordem social do capital: um estudo sobre a relação entre exploração e dominação da mulher trabalhadora na contemporaneidade. *Dissertação de Mestrado* apresentada ao Programa de Pós-graduação em Serviço Social do Centro Econômico da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.
- CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação (Mestrado em Musicologia sob orientação do Prof. Dr. Fernando Iazzetta) – Escola de Comunicação e Artes - ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual. Em *anais da ANPPOM – XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Vitória, 2015
- \_\_\_\_\_. Contribuições da Rede Sonora para o Forum WISWOS – Educating Girls in Sound. Em *Rede Sonora*, 23 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.sonora.me/2016/05/23/contribuicoes-da-rede-sonora-para-o-forum-wiswos-educating-girls-in-sound-apresentado-por-lilian-campesato-english-version/>
- \_\_\_\_\_. Dialética do Ruído. Florianópolis: ANPPOM, 2010.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Tânia Mello Neiva por SKYPE, no dia 04 de dezembro de 2014.
- \_\_\_\_\_. *Lilian Campesato Custódio da Silva – Currículo Lattes/CNPq*. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4745424H6#FormacaoComplementar>
- \_\_\_\_\_. Limite da Música Ruído: musicalidade, dor e experimentalismo. Natal: ANPPOM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ruído e Transgressão: uma aproximação com a psicanálise*. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/download/77/76>. Acesso: 22/04/2015.
- \_\_\_\_\_. site autobiográfico da artista. Disponível em: <http://liliancampesato.tumblr.com/>

- \_\_\_\_\_. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*, Tese (Doutorado em Musicologia sob orientação do Prof. Dr. Rodolfo Caesar) – Escola de Comunicação e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 2012.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O Gênero da Música – A Construção Social da Vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.
- CARVALHO, Maria Eulina P.; RABAY, Glória. Usos e incompreensões do conceito de gênero no discurso educacional no Brasil. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(1): 312, janeiro-abril/2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37466/28761>
- CASCUDO, Teresa e AGUILAR-RANCEL, Miguel Ángel. Género, musicologia histórica y el elefante en la habitación. Em NOGUEIRA, Isabel e FONSECA, Susan C. (org.) *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM – Série Pesquisa em Música no Brasil vol. 3, 2013, pp. 27-55
- CASTRO, Mary Garcia, Marxismos, feminismos e feminismo marxista: mais que um gênero em tempos neoliberais. *Crítica Marxista*, São Paulo, n. 11, 2000
- \_\_\_\_\_. Gênero e poder. Leituras transculturais – quando o sertão é mar, mas o olhar estranha, encalha em recifes. In: Maria Lygia Quartim de Moraes (org.), *Cadernos Pagu – Desdobramentos do Feminismo*, Campinas: UNICAMP, 2001, pp. 49 – 77.
- CASTRO, Nils. *América Latina e Caribe: Integração Emancipadora ou Neocolônia*. (trad. Wladimir Pomar). São Paulo: Fundação Abre Abramo – Partido dos Trabalhadores, 2015.
- CAVALCANTI, Amanda. Dekmantel, Dissonantes e a violência do silêncio das mulheres na música experimental. Em *Novas Frequências* 2016a. Disponível em: <http://www.novasfrequencias.com/2016/2016/11/02/dekmantel-dissonantes-e-a-violencia-do-silencio-das-mulheres-na-musica-experimental/>
- \_\_\_\_\_. Mulheres não são um nicho de mercado. Em blog de Amanda Cavalcanti *Filhas do Fogo*. Disponível: <http://filhasdofogo.tumblr.com/>
- \_\_\_\_\_. Por trás dos panos - e a frente deles, também. Em *Filhas do Fogo* (blog), 15 de julho de 2016. Disponível em: <http://filhasdofogo.tumblr.com/post/147452350276/natacha-maurer>
- CAVALCANTI, Erinaldo V. e SOARES, Fagno da S. História Oral Entre Reflexões e Memórias: Revisitando o percurso de Antônio Torres Montenegro e suas trilhas metodológicas do fazer historiográfico. (entrevista com Antônio Torres Montenegro). Em *Revista Observatório*, vol.2

- CEREGATTI, Alessandra; LOPES, Bárbara; PROVAZI, Bruna; NOBRE, Mirian; FARIA, Nalu; MORENO, Renata. (equipe editorial – elaboração de texto), *Feminismo em Marcha Para Mudar o Mundo: trajetórias, alternativas, e práticas das mulheres em movimento*. SOF - SempreViva Organização Feminista, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.sof.org.br/wp-content/uploads/2015/09/Caderno-de-textos-web.pdf>
- CHAVES, Rui M. P., NAKAHODO, Lilian e DANTAS, Paulo. Field Recording: presença, lugar e processo no trabalho de Lilian Nakahodo e Paulo Dantas. *12o encontro internacional de música e mídia*, [S.l.], 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/33947905/Field\\_recording\\_presen%C3%A7a\\_lugar\\_e\\_processo\\_no\\_trabalho\\_de\\_Lilian\\_Nakao\\_Nakahodo\\_e\\_Paulo\\_Dantas](https://www.academia.edu/33947905/Field_recording_presen%C3%A7a_lugar_e_processo_no_trabalho_de_Lilian_Nakao_Nakahodo_e_Paulo_Dantas)
- CHODOROW, Nancy. Estrutura Familiar e Personalidade Feminina. Em *A Mulher A Cultura A Sociedade*. Coord. Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere, (trad. Cila Ankier e Rachel Gorenstein), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p 65-95
- CISNE, Mirla. Feminismo e Consciência de Classe no Brasil. São Paulo: Editora Cortez, 2014a
- \_\_\_\_\_. Relações sociais de sexo, “raça”/etnia e classe: uma análise feminista-materialista. *Temporalis*. Brasília (DF), ano 14, n. 28, p. 133-149, jul./dez. 2014b. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/7886/6149>
- CITRON, Marcia, *Gender and the Musical Canon*. Houston: Rice University, Cambridge: Cambridge University Press, 1993a
- \_\_\_\_\_. Gender, Professionalism and the Musical Canon. Em *The Journal of Musicology*, vol.8, n.1 winter 1990, pp. 102 – 117.
- \_\_\_\_\_. Gender and the field of Musicology. *Current Musicology* 53 (1993b): 66-75.
- COELHO, Mirella. Rede Sonora dá visibilidade ao trabalho de mulheres artistas. Site da *ECA – USP*, 08 de março de 2018. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/noticias/rede-sonora-do-cmu-d-visibilidade-ao-trabalho-de-mulheres-artistas>
- COLLINS, Patricia Hill, Em Direção a Uma Nova Visão: Raça, Classe e Gênero como Categorias de Análise e Reflexão. Em: *Cadernos Sempre Viva – Reflexões e Práticas de Transformação Feminista*. Renata Moreno (org.). São Paulo: SOF, 2015. 96p. (Coleção Cadernos Sempreviva. Série Economia e Feminismo, 4) ISBN 978-85-86548-26-0. 2015.
- \_\_\_\_\_. *Black Feminist Thought – knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York and London: Routledge, 2000.

COOK, Nicholas & EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. (Ed. por Nicholas Cook e Mark Everist). Oxford University Press, 2001.

COOK, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

\_\_\_\_\_. Theorizing Musical Meaning. Em: *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2 (Autumn, 2001), pp. 170-195. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/745985>

CORNWALL, Andrea et al. *Feminisms, contradictions, contestations & challenges in Development*. (org. Andrea Cornwall, Elizabeth Harrison e Ann Whitehead). London an New York: Zed Books, 2007.

COSTA, Ana Alice Alcântara e SARDENBERG, Cecília Maria Bacelar. Teoria e Práxis Feministas na Academia: os núcleos de estudo sobre a mulher nas universidades brasileiras. Em *Revista Estudos Feministas*, vol. especial 1994.

\_\_\_\_\_. Teoria e Práxis Feministas na Academia: os núcleos de estudo sobre a mulher nas universidades brasileiras. Em *Feminismos*, NEIM – UFBA Republicação do artigo original publicado em 1994, 2014. Disponível em: <http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/viewFile/140/113>

COSTA, Ana Alice Alcantara. O Movimento Feminista No Brasil: Dinâmicas De Uma Intervenção Política. In. *Niterói*, vol. 5, n. 02, 1 semestre de 2005. P. 09-36

COSTA, Valério Fiel da. Disparadores Morfológicos como critério para análise formal. Em *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, 2017, pp.01-08. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Disparadores\\_morfológicos\\_como\\_critério.pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Disparadores_morfológicos_como_critério.pdf)

\_\_\_\_\_. *Morfologia da Obra Aberta*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

\_\_\_\_\_. O Plano B da música paraense: estratégias composicionais de curto prazo. Em *Revista Claves* n.9, 2013, pp. 81 – 102.

\_\_\_\_\_. Rasgando Estrelas Amarelas. Em 3º FIME. Available at: <http://www.fime.art.br/2017/curadoria/>

CRENSHAW, Kimberle. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. 1993

CRUZ, Lindalva Alves. Crítica Epistemológica Do Feminismo. Iii *Jornada Internacional De Políticas Públicas*. São Luís – MA, 28 a 30 de agosto 2007

- CUNHA, Laura Cardoso. 2014. Feminaria Musical II: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos *Encontros Das Associações Musicais Brasileiras*. 18º REDOR – Universidade Federal Rural de Pernambuco – Recife, PE. Tema: Perspectivas Feministas de Gênero: Desafios no Campo da Militância e das Práticas: 3353- 3368.
- CURIEL, Ochy, Hacia la construcción de un feminismo Descolonizado. A propósito de la realización del *Encuentro Feminista Autónomo: Haciendo Comunidad en la Casa de las Diferencias* (189-200). Emancipaciones Feministas em el siglo XXI Coordinado por Gleydis Martínez Alonso e Yanet Martínez Toledo. Ruth Casa Editorial, 2010
- \_\_\_\_\_. *El Feminismo Decolonial Latinoamericano y Caribeño. Aportes para las Prácticas Políticas Transformadoras*. Conferência realizada na Faculdade de Ciências Políticas e Sociologia da Universidad de Granada, Espanha. Organizado por CICODE y Asociación Solidaria Andaluza de Desarrollo (ASAD). 2016, 79 minutos, son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B0vLIIncsg0>
- \_\_\_\_\_. Identidades essencialistas o construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas negras. *para Ciudad de Mujeres* <http://www.ciudaddemujeres.com>, maio de 2006.
- CUSICK, Suzanne G, Gender, musicology and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (org.) *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 471- 498.
- \_\_\_\_\_. "Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance." *Repercussions* 3/1 (1994), 77-110.
- D'INCAO, Maria Ângela, Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORI, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*, – 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 1997.
- DAVIS, Angela & TADIAR, Neferti X. M. *Beyond the Frame: women of colour and visual representation*. (org. Angela Davis and Neferti Tadiar). Ed. Palgrave Macmillan, 2005.
- DAVIS, Angela, *Mulheres, Raça e Classe*. (trad. Heci Regina Candiani). São Paulo: Boitempo, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Mulheres, Cultura e Política*. (trad. Heci Regina Candiani). São Paulo: Boitempo, 2017.
- DEL NUNZIO, Mário & MAURER, Natacha. *Dossiê Encun*. Compilação de programas do ENCUN de 2003 a 2012.
- DEL NUNZIO, Mário, *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música. 2017.

- DEL PRIORI, Mary. *Histórias e Conversas de Mulher*. (2 ed.) São Paulo : Planeta, 2014.
- DELAPORTE, Hélène, *L'ambiguïté des discours: les mirologia em Épire (Grèce)*, [Cahiers de littérature orale] 2013. Disponível em: URL: <http://clo.revues.org/773>, consultado em 14 maio de 2015.
- \_\_\_\_\_. *Des Rituels Funéraires à la fête patronale Les mirologia, lamentations vocales de l'Épire, Grèce*. [Frontières, vol. 20, n. 2] 2008. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/018335ar>. Acessado em: 14 de maio de 2015.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. DOSSIÊ. *História Oral*, n.6. VI Encontro Nacional de História Oral (ABHO) – Conferência de Abertura. 2003, p. 9-25
- DENORA, Tia. Musical Practice and Social Structure: a Toolkit. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 35-56.
- DIAS, Letícia Otero. O Feminismo Decolonial de Maria Lugones. Em *ENEPEX – encontro de pesquisa, ensino e extensão*. 8º ENEPE UFGD, 5º EPEX UEMS. 2014. Disponível em: <http://eventos.ufgd.edu.br/enepex/anais/arquivos/318.pdf>.
- DÍAZ, Elvira Burgos. Desconstrução E Subversão: Judith Butler, Tradução de Magda Guadalupe dos Santos e Bárbara Bastos. *Sapere Aude* – Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.441-464 – 1º sem. 2013. ISSN: 2177-6342
- DISSONANTES. Página de facebook do Projeto Dissonantes: [https://www.facebook.com/events/169245356852734/?active\\_tab=highlights](https://www.facebook.com/events/169245356852734/?active_tab=highlights)
- DOMINICI, Catarina. A Performance Musical e o Gênero Feminino. Em. *Estudos de Gênero, Corpo e Música*. [Org. Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca]. Goiania/Porto alegre: ANPPOM, 2013.
- DUNBAR, Julie C. *Women, Music, Culture- an introduction*. New York and London, Routledge, 2011.
- DUPRAT, Regis. Análise, Musicologia, Positivismo. Em: *V Encontro Nacional da ANPPOM- Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, em Salvador, Bahia, em setembro de 1992.
- EL HAOULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina PR: J. E. Haouli, 2002.
- ENCUN X – Programa do Encontro de Compositores Universitários – ENCUN X 2012. Realizado no Rio de Janeiro RJ. Disponível em: <https://encun2012.wordpress.com/>



- ENCUN XI – *Programa do Encontro de Compositores Universitários – ENCUN 2013*. Realizado em João Pessoa, PB. Disponível em: <https://encun2013.wordpress.com/>
- ENCUN XII - *Programa do Encontro de Compositores Universitários – ENCUN 2014*. Realizado em São Paulo, SP.
- ENCUN XIII - *Programa do Encontro de Compositores Universitários – ENCUN 2015*. Realizado em Campinas, SP. Disponível em: <http://encun.nics.unicamp.br/>
- ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.
- ESPINOZA-VERA, Marcia. El Humor Como Estrategia Feminista En La Obra De Escritoras Contemporáneas De America Latina. In: *Razon y Palabra*, V. 73, 2010.
- ESSL, Georg. On Gender in new music interface technology. In *Organised Sound*, 8, pp. 19-30. Doi: 10.1017/S1355771803001031
- ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os Lobos*. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ESTUDIO FITACREPE. (página) *Estúdio Fitacrepe*. Disponível em: <http://www.estudiofitacrepesp.com/p/o-estudio.html>
- EXPERIMENTAL MUSIC - [https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music).
- FALQUET, Jules, Repensar as relações sociais de sexo, classe e “raça” na globalização neoliberal. Em *Mediações*, vol. 13, n. 1-2, p. 121-142. Jul e Dez 2008.
- \_\_\_\_\_. Transformações neoliberais do trabalho das mulheres: liberação ou novas formas de apropriação? Em *Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais*. (organização: Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e Maria Rosa Lombardi) Tradução Carol de Paula. 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. Pp 37-46
- \_\_\_\_\_. Os atuais desafios para o feminismo materialista. Em *Temporalis*, Brasília: ano 14, n.27, p. 245-261, jan/jun 2014. Entrevista concedida a Mirla Cisne e Telma Gurgel.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. (trad. José Laurêncio de Melo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FENERICH, A. (2015). Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage. *Revista Poiésis* 25 (13-26). Retrieved from <http://www.poesis.uff.br/p25/p25-dossie-1-alexandre-sperandeo-fenerich.pdf>
- FERNANDES, Adriana. Forró, Estudos da Performance, Arte e Indústria Cultural. *Revista Chrônidas*. Ano II, nº5, 2009. Pg. 110-123.

- FERREIRA, Gabriela. As mulheres estão aqui. *O Volume Morto*: crítica abstrata subjetiva freestyle. 2016. Disponível em <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/06/21/as-mulheres-est%C3%A3o-aqui>
- FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. Cultura Vozes, Petrópolis, v.94, nº 3, p.111-124, maio/jun., 2000.
- FESTIVAL GIRLS ROCK CAMP, <http://grcportoalegre.com/>.
- FIME I – *Programa do Primeiro Festival Internacional de Música Experimental – FIME I*. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2015/pt/>
- FIME II – *Programa do 2º Festival Internacional de Música Experimental – FIME II*. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2016/pb/>
- FIME III – *Programa do 3º Festival Internacional de Música Experimental – FIME III*. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2017/programacao/>
- FRAYZE-PEREIRA, João A. Arte E Inveja: Relações Entre Amor E Ódio, Clínica E Política Na Era Do Vazio. *Ide* (São Paulo) vol.34 no.52 São Paulo ago. 2011. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-3106201100010001](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3106201100010001)
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standart brasileira/ Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. – Rio de Janeiro, 1996.
- FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. (trad. Áurea B. Weissenberg). Petrópolis: Vozes Limitada, 1971.
- FRIGOTTO, Gaudêncio (org.). *Escola sem partido - esfinge que ameaça a educação e a sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro, LPP / UERJ, 2017.
- FROST, Samantha. The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology. (cap.4) em: H.E. Grasswick (ed.), *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power in Knowledge*, DOI 10.1007/978-1-4020-6835-54
- GAGALLO, Francesca, *Antología del Pensamiento Feminista Nuestroamericano Tomo II – Movimiento de Liberación de las Mujeres*. (org. Francesca Gargallo) Biblioteca Ayacucho, en prensa. Texto de 2010.
- \_\_\_\_\_. *Antología del Pensamiento Feminista Nuestroamericano Tomo I -Del Anhelo a la Emancipación*. (org. Francesca Gargallo) Biblioteca Ayacucho, en prensa. Texto de 2010



- GALAS, Ramiro. O conceito de música experimental no ciberespaço: uma pesquisa etnográfica em comunidades virtuais de música. Disponível em [http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2013/pt/docs/art\\_tec\\_8.pdf](http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2013/pt/docs/art_tec_8.pdf) Acesso em: 7 mar. 2014.
- GALE CRITICAL COMPANION. *Feminism in literature: a Gale critical companion* / foreword by Amy Hudock; Jessica Bomarito, project editor, JeffreyW. Hunter, project editor. Vol 1: Antiquity – 18th Century, Topics and Authors. 2005 by Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation
- GALILEU. <http://revistagalileu.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2016/06/5-mulheres-que-revolucionaram-musica-eletronica.html>
- GARCIA, Denise. [Estúdio da Glória, década de 80: pólo de produção eletroacústica no Brasil. Em IV Seminário Música Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, n. 4, 2012, pp. 103-108.](#)
- GEERTZ, Clifford, A *Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989. 213p
- GERHARD, Jane. *Desiring Revolution: Second-Wave Feminism And The Rewriting Of American Sexual Thought 1920 To 1982*. New York: Columbia University Press, 2001.
- GERRILLA GIRLS, *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: The Gerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. New York: Penguin Books, 2003.
- GIORGIO, Ana Lúcia Hernandez di. *Do Lamento ao Gesto: uma análise de Eléctra nas obras de Esquilo, Sófocles e Eurípedes*. [Itinerários n. 5]. Araraquara: 1993.
- GODOY, Renato; ZHEM, Alex e AZEVEDO, Pedro. Quintavant. Em *Novas Frequências*, 22 de novembro de 2012. Disponível em: <http://2012.novasfrequencias.com/quintavant/>
- GODSDAUGHTER, dicionário urbano virtual, 2006, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=experimental+music>
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. A (Ethno)Musicologia Anglo-Americana Sob Doze Perspectivas: Uma Resenha Do Livro The New (Ethno)Musicologies. *PerMusí*, Belo Horizonte, n. 25, 2012. P. 122-126.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. As Imagens Estóicas na *Fedra* de Sêneca. Em *Phoênix*, vol 2, Rio de Janeiro, 1996, p. 47 – 56.
- GONTIJO, J. *Distopias Tecnológicas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, Colonialidad y Poscolonialidad en la Escucha – América Latina en el Cuarto Centenario. Em: *Música/musicología e colonialismo*. Sem Data.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Musicología Y América Latina: Una Relación Posible*. Em: *Revista Argentina de Musicología* (10), 2009.
- \_\_\_\_\_. “Marcianita”: Música y mujer a destiempo. Em: *Revista Brasileira de Música* vol. 25, n. 1, p. 25-39. Rio de Janeiro, 2012.
- GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music since 1970*. New York/ London: Bloomsbury Academic. 2016.
- GOUGES, Olympe. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos – USP – *Olympe de Gouges – Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã 1791*, em <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>.  
Último acesso em 05/07/2016
- GREEN, Lucy. *Música, Gênero y Education*. Pablo Manzano (trad.)Madrid: Morata, 2001.
- GRIFFITHS, Paul, *A Música Moderna- uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1978. 206p
- \_\_\_\_\_. *Modern Music and After*. Oxford University Press, 2010.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados*. In: *Cadernos Pagu*. Campinas, v. 14, p. 46-86, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington Indiana University Press: 1994
- GUBERNIKOFF, Carole, *Implicações Estéticas das Tendências da Música Contemporânea nos anos 70 e 80*. ANNAIS do XI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1998 pp.
- GUIGUE, Didier, *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; CNPq: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011
- \_\_\_\_\_. site sobre História da Música Contemporânea. Disponível em: [http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com\\_content&view=article&id=63:musica-experimental&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8](http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com_content&view=article&id=63:musica-experimental&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8)
- GUIMARÃES, Maria Joana. Ironia: uma primeira abordagem. Em *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literatura*, série II, vol. 22, 2005, p. 207-220.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural da Pós Modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

- HALSTEAD, Jill, *The women composer: Creativity and Gendered Politics of Musical Composition*, Publishing Limited, Hants, England, 1997. 286p
- HARAWAY, Donna, Saberes Localizados: A Questão Da Ciência Para O Feminismo E O Privilégio Da Perspectiva Parcial. *Cadernos Pagu* (5), Campinas, SP. 1995 p. 07-41.
- \_\_\_\_\_. *Ciencia, Cyborgs Y Mujeres La Reinención De La Naturaleza*. (trad. Manuel Talens). Ediciones Cátedra Universidad de Valencia, 1991.
- HARTI, Karla, site de base de dados sobre mulheres compositoras no mundo. Disponível em: <http://www.kapralova.org/DATABASE.htm>
- HARTMANN, Heidi. Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo. Em *Papers de La Fundació*, vol 88, Fundació Rafael Campalans, 1996.
- HIRATA, Helena et al. *Dicionário Crítico do Feminismo*. (org. Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène le Doaré, Danièle Senotier. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HIRATA, Helena, Gênero, raça e classe: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. Em *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, vol. 26, n.1, 2014, p. 61-73
- \_\_\_\_\_. Globalização e divisão sexual do trabalho. *Cadernos Pagu*, 17/18, 2001/02.
- \_\_\_\_\_. O cuidado em domicílio na França e no Brasil. In: ABREU, Alice Rangel de Paiva, HIRATA, Helena & LOMBARDI, Maria Rosa (org.) *Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016/a. pp 193-202
- \_\_\_\_\_. O trabalho de cuidado: comparando o Brasil, França e Japão. Em *SUR: Revista Internacional de Direitos Humanos*, vol 13, n. 24, 2016/b, p. 53-60
- HOBBSAWM, Eric, *A Era dos Extremos – o breve século XX*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p
- HOLDERBAUM, Flora & NOGUEIRA, Isabel. Conversa Son.Ora entre Flora Holderbaum e Isabel Nogueira. Em *Revista Linda*, vol. 11, ano 2, 16 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2016/02/conversa-son-ora-entre-flora-holderbaum-e-isabel-nogueira/>
- HOLDERBAUM, Flora e QUARANTA, Daniel. A voz nos processos criativos da poesia sonora. Em *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM*, Natal, 2013.
- HOLDERBAUM, Flora. A Poesia Sonora como Voz-Música. Em *Polêm!ca*, vol. 13, n.1, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2014.

hooks, bell, *Feminism is for Everybody*. Cambridge: South and Press. 2000.

\_\_\_\_\_. *Feminist Theory: from margin to center*. Boston: South and Press. 1984

\_\_\_\_\_. Vivendo de Amor. Disponível em:  
[http://naluidread.blogspot.com/2008/06/vivendo-de-amor-bell-hooks-o-amor-cura\\_9183.html](http://naluidread.blogspot.com/2008/06/vivendo-de-amor-bell-hooks-o-amor-cura_9183.html)

\_\_\_\_\_. *Ensinando a Trásgridir. A Educação como Prática da Liberdade*. (trad. Marcelo Brandão Cipolla). São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HUDOCK, Amy et al. *Feminism in literature: a Gale critical companion* / foreword by Amy Hudock; Jessica Bomarito, project editor, Jeffrey W. Hunter, project editor. Vol 1: Antiquity – 18th Century, Topics and Authors. 2005 by Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation

HURTADO, Liliana. *Los Teóricos del Análisis del Sistema Mundo*; <http://www.unsa.edu.ar/historicat/historiahoy/cart-hurtado.htm>. Última consulta em 10/02/2017.

IAZZETTA, Fernando, 'Performance na música experimental', *Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro, Maio de 2011

\_\_\_\_\_. O Fonógrafo, o Computador e a Música na Universidade Brasileira. *ANNAIS do X Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Goiânia, 1997.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a Música e o Meio. *ANNAIS do XIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 pp. 200 – 210.

\_\_\_\_\_. *Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, Unesp, 2014. p. 1-9

IBRASOTOPE – *Consulta de todos os programas do IBRASOTOPE de 2007 – ago/2016*. Disponível em: <http://www.ibrasotope.com.br/>

\_\_\_\_\_. – *Dossiê Ibrasotope de 2007-2008*.

\_\_\_\_\_. <http://www.ibrasotope.com.br/>.

IKEDA, Alberto T. Música, Política E Ideologia: Algumas Considerações. Em: *V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba - Paraná, 18 a 21 de janeiro de 2001.

- IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – grupo APM (Analysis of Musical Practice. <http://web4.ircam.fr/apm.html?&L=1> Acesso em 20/10/2017
- IRIGARAY, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*. (trad. Catherine Porter e Carolyn Burke). Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *This Sex Which is Not One*. (trad. Catherine Porter e Carolyn Burke). Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. A questão do outro. (trad. Tânia Navarro Swain). Em *Labrys, Estudos Feministas*, n. 1-2 julho/ dezembro, 2002. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnnet.com.br/feminismo/irigaray1.pdf>
- JABARDO, Mercedes. *Feminismos Negros*. Várias autoras. Madrid: Mercedes Jabardo e Traficantes de Sueños, 2012.
- JUNIOR, Paulo E. Z. A Construção Política Da Identidade: Um Desafio Feminista À Distinção Entre Político E Social. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, vol 19. Nº 1, p. 85-104, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v19i1p85-104>
- JUNQUEIRA, Mariana Oliveira e GONÇALVES, Verônica Korber, A Marcha das Vadias: Por que as mulheres gritam? Em *Anais do II Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí: História e Mídia*, 2011. Disponível em: <http://www.congressohistoriajatai.org/anais2011/link%2078.pdf>
- KATER, Carlos, *Eunice Katunda – Musicista brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. 176p
- KATZ, *Ideology and 'the Status of Women' in Ancient Greece* - <https://books.google.com.br/books?id=mYJYeV7gNk8C&pg=PA21&lpg=PA21&dq=KATZ,+Ideology+and+%60the+Status+of+Women%E2%80%99+in+Ancient+Greece&source=bl&ots=26pJfXvODf&sig=fuv85eFDtGXG105LGWpmlBd49ho&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjTk9uV0MTRAhXCipAKHZT4AtkQ6AEIUjAH#v=onepage&q&f=false>
- KERGOAT, Danièle. O cuidado e a imbricação das relações sociais. Em *Gênero e Trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e maria Rosa Lombardi (org.). São Paulo: Boitempo, 2016, p 17-26
- KERMAN, Joseph, How To Get Into Analyses And How To Get Out. *Critical Inquiry* vol 7 n. 2, Chicago, 1980. Pp.311 - 331
- \_\_\_\_\_. *Contemplating Music: Challenges To Musicology*. Harvard University Press, Cambridge, 1985.

- KERNER, Ina. Tudo é interseccional? *Novos Estudos Cebrap*, 93, p. 45-58, Julho 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n93/n93a05.pdf>
- KLIGMAN, Gail. *The Wedding Of The Dead*. University of California Press, 1988.
- KOLLONTAI, Alexandra. O Comunismo e a Família. Em *Marxists Internet Archive*. 2002. Original de 1920. Disponível em: [https://www.marxists.org/portugues/kollontai/1920/mes/com\\_fam.htm](https://www.marxists.org/portugues/kollontai/1920/mes/com_fam.htm)
- KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology – writings on Music and Gender*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2014.
- KRAMER, Lawrence. The Musicology of the Future. Em: *Repercussions*, 1992.
- LAMBERT, Leandra. (blog) *Leandra Lambert*. Disponível em: <http://leandralambert.net/>
- \_\_\_\_\_. Caminhar Paisagens, Transformar Sentidos. Em *Pelas Vias das Dúvidas – 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro – UFF, UERJ e UFRJ*, 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/leandra-lambert-caminhar-paisagens-transformar-sentidos%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/leandra-lambert-caminhar-paisagens-transformar-sentidos%20(1).pdf)
- \_\_\_\_\_. Entrevista respondida a Tânia Mello Neiva por correio eletrônico no dia 23 de novembro e 2017.
- \_\_\_\_\_. Ficções Nas Fronteiras – Derivas Sonoras, Territórios Em Fluxo E Poética Do Desvio. Em *Anais da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. 2011, p. 3824 – 3838. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/leandra\\_duarte\\_lambert\\_soares.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/leandra_duarte_lambert_soares.pdf)
- \_\_\_\_\_. Ouvir Na Pele O Terceiro Som. Em *Revista Valise*, vol. 3, n. 5, Porto Alegre, julho de 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/viewFile/32437/26201>
- LANDER, Edgardo. *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas*. (textos de Santiago Castro-Gómez, Fernando Coronil, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Francisco López Segrera, alter D. Mignolo, Alejandro Moreno, Aníbal Quijano.). Buenos Aires: CLACSO, febrero de 1993
- LANE, Cathy. Why not our voices? In: *Women and music: a Journal of Gender and Culture*. Volume 20, 2016. 96-110.
- LANG, Mirian. Alternativas ao Desenvolvimento. Em: DILGER, Gerhard; LANG, Mirian & FILHO, Jorge Pereira (org.). *Descolonizar o Imaginário – debates sobre pós-extratativismo e alternativas ao desenvolvimento*, São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.



- LASPIÈRE, Victor Tribot. Où sont les femmes dans la musique classique ? Em: *France Musique*, 27 de março de 2014. Disponível em: <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/ou-sont-les-femmes-dans-la-musique-classique-3175>
- LAURETTIS, Teresa de. *Technologies of Gender*, Indiana University Press, 1987, p. 1-30.
- LEITE, Vânia. D. (1968). Musicians and Movements That Initiated Electroacoustics in Brazil. *Critique*, 1–13. (Sem data). Disponível em: <http://gsd.ime.usp.br/sbcm/2000/papers/leite.pdf>. Acessado em 28/01/2016.
- LEMOS, Beatriz. Entrevista a Isabel Waquil em: *A Palavra está com elas – diálogos sobre a inserção da mulher nas Artes Visuais*. Organização Lilian Maus, Programa Crítico, Porto Alegre, 2014.
- LEMOS, Rosália de Oliveira. Mulheres Negras Marcham em 2015 pelo Bem Viver. Em *SER Social*, Brasília, v.17, n 36, p.207-237, jan. jun./2015
- LERNER, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-Seventy*, Published by Oxford University Press, New York, 1993, ISBN 10: [0195066049](#) / ISBN 13: [9780195066043](#).
- \_\_\_\_\_. *La creación del Patriarcado*, Ed Crítica/ Historia e Teoría, 1990
- LEVI, Giovani. Usos da Biografia, (capítulo de livro) em FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (org.), *Usos e Abusos da História Oral*. – 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 167-183
- LISSOVSKY, Mauricio & SIQUEIRA, Maria Fantinato. Em busca do som qualquer: música experimental e experiência da comunicação. Em *Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. 2015.
- LOCKE, Ralph P. Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. Jetro M. de Oliveira e Paulo Castagna (trad.). Em *Per Musi*, Belo Horizonte, n.32, 2015, pp. 8-52.
- LOPES, Maria José Ferreira. De Pandora a Eva: fontes antigas da misoginia ocidental. Texto adaptado de uma comunicação apresentada em 6 de Junho de 2012, no âmbito das “Tardes Clássicas”, na Universidade do Minho.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher – imaginário da Grécia Antiga*. Tradução Mário da Gama Cury, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LORDE, Audre. *I Am Your Sister*. (edited by Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, Beverly Guy-Sheftall). Oxford University Press, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes, *Um Corpo Estranho – Ensaios Sobre Sexualidade E Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2004.

- \_\_\_\_\_. *O Corpo Educado – Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.
- LOUSADA, Isabel. Humor e Feminismo: qual é a graça? A sátira de Maria O'Neill ou a contradança dos sexos. In: *Historiæ*, Rio Grande, v. 4, n.2, p. 91-102, 2013.
- LUCATELLI, M. Sobre Dissonantes e Wesley Safadão. *Linda 3* (3). Retrieved from <http://linda.nmelindo.com/2016/05/sobre-dissonantes-e-wesley-safadao/>. 2016.
- LUGONES, Maria, Toward a decolonial Feminism. Em: *Hypatia*, vol. 25, n 4. Fall 2010. Disponível em: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/towards%20a%20decolonial%20feminism.pdf>.
- \_\_\_\_\_. Rumo A Um Feminismo Descolonial. Em: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014
- MACHADO, Chico, NOGUEIRA, Isabel e ZANATTA, Luciano. Medula Coletivo de Experimentos Sonoros. Em *Revista Linda*, vol 6, ano 3, 10 de agosto de 2016. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2016/08/medula-coletivo-de-experimentos-sonoros/>
- MACHADO, L. Z. Feminismos Brasileiros Nas Relações Com O Estado. Contextos E Incertezas. *Cad. Pagu* 47. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201600470001>.
- MAGALHÃES, Maria José. A Arte E Violência No Olhar: Ativismo Feminista E Desconstrução Da Violência Contra As Mulheres. Em: *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 89 | 2010, colocado online no dia 01 Outubro 2012, criado a 15 Julho 2015. Disponível em: <http://rccs.revues.org/3735> ; DOI : 10.4000/rccs.3735
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e Decoloniadade. (trad. Joaze Bernardino-Costa). *Revista Sociedade e Estado* – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016
- MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia, Recônditos do Mundo Feminino. *História da Vida Privada no Brasil – República : Belle Époque à era do Rádio*, vol 3, São Paulo : Companhia das Letras, 2002. 724p
- MAPA SONORO DE CURITIBA. *Mapa Sonoro de Curitiba*. Disponível em: <http://www.mapasonorocuritiba.com.br/>
- MARÇAL, Jairo. *O joven Marx e o republicanismo: a questão da liberdade e da emancipação humana*. Dissertação de mestrado - Ciências Humanas, Letras e Artes, programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- MARCARTHUR, Sally, *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*, University of Western Sydney, Australia, Ashgate, 2010.



- MARCONDES, Paulo. Música, tretas e experimentação: Como a Audio Rebel se tornou a principal casa de música do Rio? Em: *Noisey/Vice*, em 25 de maio de 2016. Disponível em: [https://noisey.vice.com/pt\\_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro](https://noisey.vice.com/pt_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro)
- MARTINEZ, Anna Velasco. *No soy feminista, pero...* Mitos y Creencias de la juventud universitaria sobre el feminismo. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação “Educación y Sociedad” da Facultad de Educación. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2006.
- MATOS, Maria Izilda Santos. História das mulheres e das relações de gênero: campo historiográfico, trajetórias e perspectivas. In *Mandrágora*, v. 19, n. 19, 2013, p. 5-15
- MATOS, Marlise, Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*. V.16, n.2: 333-357, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n2/03.pdf>
- \_\_\_\_\_. Movimento e Teoria Feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do Sul-Global?, *Ver. Sociol. Polít.* Vol. 18, n 36, p 67-92. Junho de 2010.
- MAUCERI, Frank X. From Experimental Music to Musical Experiment. In *Perspectives of New Music*. Vol. 35, n. 1, 1997, pp. 187-204 Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/833684>. Acessado em 20/08/2014.
- MAURER, Natacha & ROMAN, Renata. [Entrevista concedida a mim em 23/05/2016. São Paulo, 2016.](#)
- \_\_\_\_\_. Programas das apresentações da Série DISSONANTES, de 2015-2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/dissonantes.sp/?fref=ts>
- MAURER, Natacha e DEL NUNZIO, Mário. Entrevista concedida ao canal *Causa Operária*, no dia 02/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QyZx7az96M>
- MAURER, Natacha. *Natacha Maurer (blog)*. Disponível em: <http://natmaurer.tumblr.com/>
- MAUS, Fred E. Music, Gender, and Sexuality. CHAPTER 28 of CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor, and MIDDLETON, Richard (org.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, 2011, pp. 317-329.
- MAZO, Margarita. Lament Made Visible: a study of paramusical elements in Russian Lament. Em. YUNG, B. e LAM, J. (org.), *Themes and Variations: writings on music in honour of Rulon Chao Pian*. Harvard/Hong Kong: Harvard University and The Chinese University of Hong Kong, 1994.

- MCCARTNEY, Andra & Waterman, Ellen. In and Out of the Sound Studio: Introduction. *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 26, n° 2, 2006, p. 3-19
- MCCARTNEY, Andra, *Creating Worlds for my Music to Exist: How Women Composers of Eletroacoustic Music make Place for Their Voices*. Dissertação submetida à Faculty of graduate Studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master Of Arts. Graduate Program in Music of York university, North York, Ontario, 1997.
- MCCLARY, Susan, *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. University of Minnesota Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *In praise of contingency: the power and limits of theory*. Montreal, Canadá, Society for Music Theory Annual Meeting, v.16, n. 01, 2010. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.mcclary.html>. Acesso em 22/10/2014.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press, UK, 1987, p. Xi – xx.
- \_\_\_\_\_. Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly. *Genders*, Texas – University of Texas Press, n.7, p. 01-21, 1990.
- \_\_\_\_\_. Reshaping a discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, v. 19, n. 2, p. 399-423, 1993.
- \_\_\_\_\_. The blasphemy of talking politics during Bach's year. In In LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press, UK, 1987, pp. 13 – 62.
- \_\_\_\_\_. This is not a story my people tell: Musical time and Space according to Laurie Anderson, *Discourse*, 1205, 1989-1990, p. 104-128
- MCCRELESS, Patrick. Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction. Em: *Music Theory Online* - The Online Journal of the Society for Music Theory. 1996.
- MEINTJES, Louise. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. *Ethnomusicology*. Austin. University of Texas at Austin. 1990, p. 37-73.
- MELLO, Maria Inez Cruz et al. *Colégio De Senhoritas: Música Original De Chiquinha Gonzaga*. (escrito por Maria Inez Cruz Mello, Acácio Tadeu de Camargo Piedade e Alexandre da Silva Schneider). Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMy11/14/14-mello-genero.html>.

- MENA, Ana Marcela Montanaro. *Herencias genealógicas del feminismo decolonial en América Latina: Hacia la construcción de un Tercer Feminismo*. Dissertação de Mestrado em: Estudios Avanzados en Derechos Humanos Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas” Curso académico 2015-2016.
- MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e Suas Implicações de Esquerda. *Revista Música*, São Paulo (1): 37-42 maio 1991
- METEORO. *Coletivo Meteoro* (página). Disponível em: <https://meteoro.hotglue.me/>
- MEYER, Dagmar E. E. Corpo e gênero: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre. (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9ed. Petrópolis: Vozes, 2013, v. 1, p. 9-27.
- MIGUEL, Luis Felipe. Teoria Política Feminista e Liberalismo: o caso das cotas de representação. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, p. 91-102, 2000.
- MILL, John Stuart. *A sujeição das Mulheres*. (coord. António de Araújo, trad. Benedita Bettencourt). Coimbra: Edições Almedina. SA, 2006.
- MITCHELL, Juliet e OAKLEY, Ann, *What is Feminism?*, Oxford UK e Cambridge USA : Basil Blackwell, 1986, 34-48.
- MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Boundary 2*, Vol. 12, No. 3, *On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism*. (Spring - Autumn, 1984), pp. 333-358.
- MOISALA, Pirkko. A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.124
- MONTAGNER, Miguel Ângelo & MONTAGNER, Maria Inez. A Teoria Gerla dos Campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. *Revista Tempus Actas de Saude Coletiva*
- MONTANARI, Thais, blog sobre as atividades do *Collegium Musicum*. Disponível em: <http://diasdemusicaelectroacustica.blogspot.com.br/2013/01/dias-de-musica-electroacustica-12-edicao.html>
- MUELLER, Melissa. *The Mourning Voice: Na Essay on Greek Tragedy*. [resenha crítica do livro homônimo de Nicole Loraux]. University of Texas, Austin. Sem data. Em <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V8N1/Loraux1.pdf>, consultado em 22/04/2015.
- MUJERES EM LA EXPERIMENTACIÓN SONORA/LATINOAMÉRICA. Página de Facebook do grupo Mujeres en la Experimentación Sonora/ Latinoamérica. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1622622487999222/?fref=ts>

MÚSICA ELETROACÚSTICA E GÊNERO. [https://prezi.com/a8\\_bbxgi8gpw/musica-eletoacustica-e-genero/](https://prezi.com/a8_bbxgi8gpw/musica-eletoacustica-e-genero/)

NAKAHODO, Lilian. *Lilian Nakahodo*. Página de compartilhamento de áudio *soundcloud*. Disponível em: <https://soundcloud.com/lilian-nakahodo>

NARVAZ, Martha Giudice e KOLLER, Silvia Helena. Metodologias Feministas e Estudos de Gênero: articulando pesquisa, clínica e política. Em: *Psicologia em Estudo*. Maringá, vol 11, n. 3. 2006. P. 647-654.

NASCIMENTO, Cíntia. Feminismo segundo a perspectiva marxista (parte 5). Em site: *Esquerda Marxista: corrente marxista internacional*, 22 de novembro de 2016. Disponível em: <http://www.marxismo.org.br/content/feminismo-segundo-a-perspectiva-marxista-parte-5/>

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.11, 136np.1.1j,a2n0-0j5u,np, .250-1085

NAVARRO, Fernanda Aoki. *Homage to Bruno Mantovani* – Página do *soundcloud*. Disponível em: <https://soundcloud.com/france-musique/bruno-mantovani-directeur-du>.

\_\_\_\_\_. Página da compositora: <http://www.fernandanavarro.net/about.html>

\_\_\_\_\_. *Regaining the body: An approach to corporeality and physicality in composition and musical collaboration*. Dissertação apresentada a University of California Santa Cruz, 2013. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt35t059vv/qt35t059vv.pdf>

\_\_\_\_\_. e BARNABÉ, Arrigo. Entrevista de Fernanda Aoki Navarro concedida à Arrigo Barnabé para o programa de rádio *Supertônica* em 19 de setembro de 2016. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/fernanda-aoki-navarro-da-fisicalidade-da-composicao>

\_\_\_\_\_. e CAVALCANTI, Amanda. Entrevista de Fernanda Aoki Navarro concedida à Amanda Cavalcanti. 33. Em *Filhas do Fogo* (blog). Disponível em: <http://filhasdofogo.tumblr.com/post/150225459116/fernanda-navarro>

\_\_\_\_\_. e NEIVA, Tânia Mello. Entrevista de Fernanda Aoki Navarro concedida à Tânia Mello Neiva, 03/08/2015.

NEIVA, Tânia Mello, *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*, 2006. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica sob a

orientação da Profa. Dra. Lenita W. M. Nogueira, financiada pela FAPESP), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

- \_\_\_\_\_. “Fazer das pedras que atiram em mim o meu castelo.” Uma atitude musical de Fernanda Aoki Navarro ao machismo dominante. Em *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4249/1262>
- \_\_\_\_\_. CABRAL, Thiago. O lamento de Fedra ou o lamento de Lilian Campesato na imagem de Fedra. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.57- 97
- \_\_\_\_\_. FERNANDES, Adriana & GUIGUE, Didier. The Brazilian Experimental Music Scene is wearing skirts! The work of Natacha Maurer, Renata Roman and Vanessa de Michelis and the feminization of the field. In: *Sonologia 2016/ Out of Phase*, IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lilian & CHAVES, Rui (editors). São Paulo: NuSom/ECA/USP, 2017, pp 142-152
- \_\_\_\_\_. NOGUEIRA, Isabel, ZERBINATTI, Camila; COSTA, Valério Fiel da & ZANATTA, Luciano. Sobre o Encun: texto a dez mãos e cinco cabeças. Em *Revista Linda*, ano 4, 18/02/2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/02/sobre-o-encun-texto-a-dez-maos-e-cinco-cabecas/>
- \_\_\_\_\_. NOGUEIRA, Isabel. As mulheres criadoras de som/música e suas atuações no ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora. Em *Anais Eletrônico do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 e 13º Women’s World Congress*. Florianópolis, 2017. Disponível em: [http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499482426\\_ARQUIVO\\_asmulherescriadorasdesommusicatextoparaenviar.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499482426_ARQUIVO_asmulherescriadorasdesommusicatextoparaenviar.pdf)
- NEVES, José Maria, *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo, ed. Ricordi Brasileira, 1981. 200p
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helemismo e Pessimismo*. Tradução e notas J, Guinsburg, 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- NOCHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. (trad. Luis Felipe Guimarães Soares Em *Revista Estudos Feministas*, vol. 8 n. 2, Florianópolis, 2000
- NOGUEIRA, Isabel. Artivismos Digitais e Cyberfeminismos. Em *Revista Linda*, vol.3 ano 4, 29 de maio de 2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/05/artivismos-digitais-e-cyberfeminismos-nas-compilacoes-de-musicas-de-mulheres-feminoise-latinoamerica-e-hystereofonica/>

- \_\_\_\_\_. Entre o Espelho e o Mosaico: Reflexões sobre Performance e Musicologia na Construção da Identidade Feminina em Música. Em: *Revista Tulha*, vol. 1, n. 2, p. 302-342. Ribeirão Preto, 2015
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Tânia Mello Neiva através do *SKYPE* em 20 de março de 2017.
- \_\_\_\_\_. Não está tudo bem assim: dos mecanismos de exclusão introjetados e de como pensar sobre isto não é uma tarefa apenas das mulheres. Em *Revista Linda*, vol. 7, ano 4, 12 de novembro de 2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/11/nao-esta-tudo-bem-assim-dos-mecanismos-de-exclusao-introjetados-e-de-como-pensar-sobre-isto-nao-e-uma-tarefa-apenas-das-mulheres/>
- \_\_\_\_\_. Thea: por uma metodologia artística e feminista. Em *Revista Linda*, vol.6, ano 4, 2 de outubro de 2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/10/thea-por-uma-metodologia-artistica-e-feminista-2/>
- \_\_\_\_\_. Uma cartografia em processo sobre selos de música experimental no Rio Grande do Sul – Parte 1. Em *Revista Linda*, vol. 2 ano 4, 23 de abril de 2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/04/uma-cartografia-em-processo-sobre-selos-de-musica-experimental-no-rio-grande-do-sul-parte-1/>
- \_\_\_\_\_. <http://isabelnogueira.com.br/>
- \_\_\_\_\_. <https://ufrgs.academia.edu/IsabelNogueira>
- \_\_\_\_\_. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com pesquisa artística e com as epistemologias feministas. Em *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p.1-20
- \_\_\_\_\_. & ZANATTA, Luciano. Reflexões sobre epistemologias, tecnologias e processos criativos a partir de Impermanente Movimento: Impermanente movimento: epistemologias feministas, tecnologias, performance e criação sonora em loops e camadas de sentido. In *Ideas Sonicas*, vol. 10, n. 19, jul/dez 2017. Disponível em: <http://sonicideas.org/read.php?id=196>
- \_\_\_\_\_. Inside Elotrocamp: relato e entrevista com Johann Merrich e Marianna Andriago. Em *Revista Linda*, 25 de outubro de 2016. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2016/10/inside-electrocamp-relato-e-entrevista-com-johann-merrich-e-marianna-andriago/>
- \_\_\_\_\_. Queer Noise. Em *Revista Linda*, vol. 5 ano 4, 30 de agosto de 2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/08/queer-noise/>
- \_\_\_\_\_. e MICHELON, Francisca F. Mulheres Intérpretes: representação e música em fotografias em preto e branco do acervo do conservatório de música da

UFPEL. Em *Trans – Revista Transcultural de Música* – SIBE Sociedade de Etnomusicologia, 2011.

\_\_\_\_\_, & FONSECA, Susan Campos (organizadoras), *Estudos de Gênero, Corpo e Música – abordagens metodológicas* volume da Série Pesquisa em Música no Brasil, ANPPOM, 2013.

\_\_\_\_\_, & VELARDI, Marília. Redes de subjetividades, imagem e presença: estudos qualitativos sobre a multiplicidade de imagens e de leituras sonoro-poético-reflexivas de mulheres. Anais de Congresso: *Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação*. Mesa Redonda 3 – Acervos e Repertórios Iconográficos Musicais. 2017.

\_\_\_\_\_, e FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi, *Memórias de Músicos: mulheres musicistas Amélia Lopes Cruz: Uma mulher de Tango e milonga no sul do Brasil*, em [https://www.academia.edu/2562561/Memorias\\_de\\_musicos\\_-\\_mulheres\\_interpretes\\_Amelia\\_Lopes\\_Cruz\\_uma\\_mulher\\_de\\_tango\\_e\\_milonga\\_ao\\_sul\\_do\\_Brasil\\_2005](https://www.academia.edu/2562561/Memorias_de_musicos_-_mulheres_interpretes_Amelia_Lopes_Cruz_uma_mulher_de_tango_e_milonga_ao_sul_do_Brasil_2005)

\_\_\_\_\_, e NEIVA, Tânia. Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estúdios sonoros en Brasil. Em *Escena – Revista de las Artes*, vol. 78, n.1, 2018. Pp. 98-124.

\_\_\_\_\_, ROSA, Laila. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga. In. *Revista Vórtex*. V. 3, n. 2, p. 25-57, dezembro 2015.

NYMAN, Michael, *Experimental Music – Cage and Beyond*, New York: Schirmer Books, 1974.

OBICI, Giuliano Lamberti, Especulações sobre o periférico e o experimental na música brasileira atual, em *I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP*. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/pos/ppgmus/eventos/anais-da-primeira-jornada-discente/sonologia/periferico-e-o-experimental>

\_\_\_\_\_. *Gambiarra e Experimentalismo Sonora*. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Música, área de concentração – Musicologia. Linha de Pesquisa – História, Estilo e Recepção da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo – USP. 2014.

OECD Org. *Education at a glance 2015 – Brasil*. 2015. Disponível em: <https://www.oecd.org/brazil/Education-at-a-glance-2015-Brazil-in-Portuguese.pdf>

OLIVEIRA, Bernardo & NOGUEIRA, Isabel. As muitas vozes de “Voicing”: entrecrítica com Isabel Nogueira. Em: *O Cafezinho*. Disponível em: <http://www.ocafezinho.com/2016/08/25/as-muitas-vozes-de-voicing-entrecritica-com-isabel-nogueira/>. 2016



- OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008.
- OLIVEROS, Pauline & MAUS, Fred. A Conversation About Feminism and Music. Em: *Perspectives of New Music*. Vol. 32, n. 2. 1994. p. 174-193.
- ORAM, Daphne. <http://daphneoram.org/>
- ORTIZ, Pierre Bourdieu – *sociologia*, São Paulo: Editora Ática S. A., 1994. 172p
- ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Em *A mulher, a cultura, a sociedade*. (org. Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120
- OTTO, Clarícia. O Feminismo No Brasil: Suas Múltiplas Faces. In. *Estudos Feministas*. Florianópolis, mai/ago 2004. 238-241.
- OYENS, Tera de Marez, *Music of Women Composers in Rio de Janeiro*. Disponível em <http://music.acu.edu/www/iawm/articles/feb94/oyens2.html>
- PALMER, Clarissa, <http://www.olympedegouges.eu/index.php>. Último acesso em 10/01/2017.
- PALOMBINI, Carlos, Música Lésbica e Guei, de Ohilip Brett e Elizabeth Wood: apontamentos de tradução. *PER MUSI - Revista de Performance Musical*, vol 8 157-164, jul/dez/2003. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/num08\\_resenha1.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/num08_resenha1.pdf)
- \_\_\_\_\_. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. In *Revista Eletrônica de Musicologia* 3 out/ 1998. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv3.1/vol3/Schaeffer.html>
- PEDREIRA, Carolina Souza. Irmãs de almas: rituais de lamentação na Chapada Diamantina. 2010. vii,136 f., il. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social, sob orientação da Profa. Dra. Laura Rita Segato)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- PEDRO, Joana Maria, Feminismo e Gênero na Universidade: trajetórias e tensões da militância. *História Unisinos*, 9 (3), setembro/dezembro de 2005, pp. 170-176;
- \_\_\_\_\_. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970 – 1978). Em *Revista brasileira de História*, vol.26 n.52, São Paulo, 2006, pp. 249-272.
- \_\_\_\_\_. Corpo, Prazer e Trabalho. Em *Nova História das Mulheres do Brasil*. PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria Pedro (org.). São Paulo: Contexto, 2013, pp. 238-260.
- PENDLE, Karin (ed), *Women and Music, a History*. Indiana University Press: United States of America, 2001.



- PERMAN, Tony. Dancing In Opposition: Munchongoyo, Emotion And The Politics Of Performance In Southeastern Zimbabwe. In *Ethnomusicology*, vol. 54 n° 3. Illinois: University of Illinois Press, 2010, p. 426-251.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. [Tradução: Angela M. S. Corrêa]. São Paulo: Contexto, 2008.
- PINSKY, Carla B. A Era dos Modelos Flexíveis, em *A Nova História das Mulheres no Brasil*. [p.513-544]. São Paulo: Contexto, 2013
- PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História E Poder. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>.
- PISCITELLI, Adriana, Re-criando a (categoria) mulher? *Cadernos Pagu* Vol.14, Campinas, 2001.
- \_\_\_\_\_. et. Al. *Olhares Feministas*. (org. por Adriana Piscitelli Hildete Pereira de Melo Sônia Weidner Maluf Vera Lucia Puga). Brasília: Ministério da Educação – MINC Brasil e Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2007.
- PORTELLI, Alessandro. História Oral como Gênero. (trad. RIBEIRO, Maria T. Janine e rev. FENELON, Dea Ribeiro). Em: *Proj. História*. São Paulo (22), jun. 2001.
- \_\_\_\_\_. O que faz a História Oral Diferente. (trad. RIBEIRO, Maria T. Janine e rev. FENELON, Dea Ribeiro). Em: *Proj. História*. São Paulo (14), fev. 1997/a.
- \_\_\_\_\_. Tentando Aprender um Pouquinho: Algumas Reflexões Sobre a Ética na História Oral. Em: *Proj. História*, São Paulo (15), abril de 1997/b.
- POSSAS, Lidia. As Fronteiras: Retomando a Palavra e Libertando Significados. Quem Sou Eu? As Mulheres e as Identidades Redescobertas. Em: *Revista Territórios e Fronteiras* V. 4, nº 1. 2011.
- PRADO, Maria Lígia, FRANCO, Stella Scatena. Participação Feminina no Debate Público Brasileiro. Em: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (org.) *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 194 – 218.
- PRIORE, Irna, *Apresentação. História das Mulheres no Brasil*, Apresentação. In. PRIORI, Mary del, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 07-10.
- \_\_\_\_\_. Histórias E Conversas De Mulher – Amor, Sexo, Casamento E Trabalho Em Mais De 200 Anos De História. São Paulo: Planeta, 2014
- \_\_\_\_\_. O Desenvolvimento Da Teoria Musical Como Disciplina Independente: Princípio, Conflitos E Novos Caminhos. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 9-26, jun. 2013.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em LANDER, Edgardo, *Colonialidade de Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais*.

*Perspectivas Latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro de 2005. Pp. 107-130.

RADIGUE, Eliane. [https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89liane\\_Radigue](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89liane_Radigue)

RADOMSKY, Guilherme Francisco Waterloo. Desenvolvimento, Pós-Estruturalismo E Pós-Desenvolvimento A Crítica Da Modernidade E A Emergência De “Modernidades” Alternativas. Em: *RBCS* Vol. 26 n° 75 fevereiro/2011.

RAGO, Margareth (org.); GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (org.). Narrar O Passado, Repensar A História. Série *Idéias* – 2nd Edição – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2014.

\_\_\_\_\_. A Autobiografia Ficcional Da Vênus Hotentote. In. STEVENS, Cristina, Kátia C.T.; ALMEIDA, Tânia M. C.; ZANELLO, Valeska. (orgs.). *Gênero e Feminismos: Convergências (in)disciplinares*. Brasília, DF: Ex Libris, 2010, p. 15-34.

\_\_\_\_\_. Descobrimos historicamente O Gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 11, p. 89-98, 1998a.

\_\_\_\_\_. Epistemologias Feministas, Gênero e História. Em PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.)- *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998c.

\_\_\_\_\_. Feminizar é Preciso, Ou Por Uma Cultura Filógina. Em: *Revista do SEADE*, São Paulo, 2002

\_\_\_\_\_. Globalização e Imaginário Sexual, ou Denise está Chamando. *Gueish - Entretextos Entresexos* n 2 1998b. Disponível em: <http://lite.fae.unicamp.br/grupos/geish/geirevis2.html>

\_\_\_\_\_. Sexualidade e Identidade na Historiografia Brasileira. Em: *LOYOLA, Maria Andrea (Org.) - A Sexualidade nas Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998d, pp.175-200

RAMOS, Pilar. *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, 2010, N° 213, pp. 7-25

RIBERTI, Larissa Jacheta. resenha de: PORTELLI, Alessandro. *Ensaaios de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010. Em: *História Oral*, vol. 13, n. 2, p. 193-195. 2010.

ROADS, Curtis. *The computer music tutorial*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1996.

ROBERTSON, Carol E. Power and Gender in the Musical Experiences of Women. In. KOSKOFF, Ellen. *Women and Music in Cross-cultural Perspective*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1989. 225-245.

- ROCHA, Cássio Bruno Araujo. Um Pequeno Guia Ao Pensamento, Aos Conceitos E À Obra De Judith Butler, *Cadernos Pagu* (43), julho-dezembro de 2014:507-516. ISSN 0104-8333
- ROCKWELL, John, *Experimental Music*. Ed. Hitchcock & Sadie. In GROVES. 1986.
- RODGERS, T. Pink Noises: women on electronic music and sound. Durham and London: Duke University Press. 2010
- ROSA, Laila & NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. Em: *Revista Vórtex*, Curitiba, vol. 3, n. 2, 2015, p. 25-56.
- ROSALDO, Michelle Z. & LAMPPHERE, Louise. *A Mulher, a Cultura, a Sociedade*. (trad. ANKIER, Cila & GORESTEIN, Rachel). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ROSAND, *Lamento*. sd, in The New Grove Dictionary of Music, 2011.
- ROSEMBERG, Carol E. *A Voice Like Thunder: Corsigan Women's Lament as Cultural Work*. [Em Current Musicology, n. 78]. Nova Iorque: Columbia University, 2004.
- ROSS, Alex. Women, Gays and Classical Music. Em *The New Yorker*, 3 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/women-gays-and-classical-music>
- RUBIN, Gayle. El Tráfico De Mujeres: Notas Sobre La “Economía Política” Del Sexo. Em: *Nueva Antropología*, vol VIII, n. 30. México 1986.
- RUWET, Nicolas and Everist, Mark. Methods of Analysis in Musicology. Music Analysis, Vol. 6, No. 1/2 (Mar. - Jul., 1987), pp. 3-9+11-36. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854214>
- SAFFIOTI, Heleieth. A mulher sob o modo de produção capitalista. Em. *Contexto: A mulher na sociedade capitalista*, n.1, 1976, p. 1-23
- \_\_\_\_\_. Força de trabalho feminina no Brasil: no interior das cifras. Em *Perspectivas*, São Paulo, nº 8, p.95-141, 1985
- \_\_\_\_\_. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- \_\_\_\_\_. Movimentos sociais: face feminina. In Carvalho, Nanci Valadares de. (org.) *A condição feminina*. São Paulo, Revista dos Tribunais Ltda., Edições Vértice, 1988
- \_\_\_\_\_. Quem tem medo dos esquemas patriarcais de pensamento? *Crítica Marxista*, São Paulo, n.11 out. 2000

- SAMPAIO, Tamires Gomes. A luta por uma educação emancipadora e de qualidade. Em *Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. (organizado por Ivana Jinkings, Kim Doria e Murilo Cleto). Boitempo, 2016.
- SANTHIAGO, Ricardo. Da Fonte Oral À História Oral: Debates Sobre Legitimidade. Em: *Saeculum – Revista de História* [18], João Pessoa, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Reconhecer Para Libertar: Os Caminhos Do Cosmopolitismo Multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Em: SANTOS, Boaventura de Souza & MENESES, Maria Paula (org), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-73
- SANTOS, Maria Carolina. A Experimentação Sonora das Mulheres. Em *Revista Continente*. Recife, 12 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/a-experimentacao-sonora-das-mulheres>
- SARTI, Cíntia Andersen. O Feminismo Brasileiro Desde Os Anos 70: Revisitando Uma Trajetória. *Revista Estudos Feministas*. V.12, n. 2: 35-50, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>.
- SCHARFF, C. (2015). *Equality and Diversity in the Classical Music Profession*. King's College London: E. S. R. C.: Economic and social research council. Retrieved from <http://blogs.kcl.ac.uk/young-female-and-entrepreneurial/files/2014/02/Equality-and-Diversity-in-the-Classical-Music-Profession.pdf>.
- SCHECHNER, Richard, Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 2, n.1. jan./jun. 2011. Pg. 155 – 185.
- \_\_\_\_\_. What Is performance? In: *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge, 2006. p. 28-51. (tradução de R. L. Almeida, Creative Commons, 2011)
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. [trad. Christine Rafino Dabat e Maria Betânia Ávila]. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.
- SEEGER, Anthony. Por Que Os Índios Suya Cantam Para Suas Irmãs?, In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 39-63.

- SEGNINI, Liliana. Música, dança e artes visuais: aspectos do trabalho artístico em discussão. Em *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, n.13, São Paulo: Itaú Cultural, 2012., p.93 – 108
- \_\_\_\_\_. Superar Limites nas Carreiras das Mulheres Musicistas. Em *Gênero e Trabalho no Brasil e na França – perspectivas interseccionais*, Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e Maria Rosa Lombardi (org), Carol de Paula (trad). São Paulo: Boitempo, 2016, pp. 181-192
- \_\_\_\_\_. Trabalho do Músico entre o estado e o mercado. Em *Políticas Culturais em Revista*, vol. 2, n. 7, p. 249 – 265, 2014.
- SEKEFF, Antônio Eduardo e Maria de Lourdes, Os Dês-caminhos do Festival Música Nova. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica – Musicologia histórica brasileira: integração e sistematização*, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. pp.267 – 279.
- SEVERO, Fabiana Stringini. *Para uma etnografia da música eletroacústica: entre sons e máquinas em laboratórios de música*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação e Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.
- SHEPHERD, John. Music and Male Hegemony. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1987. 151-173.
- SILVA, Alain Tramont e NUNES, Pedro Henrique, <http://www.historia.uff.br/nec/olympie-de-gouges-mulheres-e-revolucao>. Último acesso em 10/01/2017.
- SILVA, Fernando Crespim Zorrer. A releitura do mito de Fedra e Hipólito por Eurípedes e Sêneca – Intersecções. Em *Hélade*, vol. 1, n. 2, 2015, p.18-23
- SILVA, Talita Nunes. *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V Século a. C.* [Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas]. Niterói: 2011.
- SILVA, Tânia Maria Gomes, Trajetória da historiografia das mulheres no Brasil, *Politéia: História e Sociedade* vol 8 nº1, Vitória da Conquista, 2008. p. 223-231.
- SILVEIRA, Henrique Iwao, *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de mestre. 2012.
- \_\_\_\_\_. e DEL NUNZIO, Mário (organizadores), *Ibrasotope*, Revista de música experimental, São Paulo, 2009. 71p

- SMITH, Sharon. Marxismo, feminismo e a liberação da mulher. *Blog Feminismo Sem Demagogia – Original*. Publicado em 2015. Disponível em: <https://feminismosemdemagogia.wordpress.com/2015/05/24/marxismo-feminismo-e-a-libertacao-da-mulher-por-sharon-smith/>.
- SOIHET, Rachel. A Conquista do Espaço Público. Em: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (org.) *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 218 - 238
- \_\_\_\_\_. & PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. Em *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v 27, nº 54, p. 281-300. 2007
- \_\_\_\_\_. e FACINA, Adriana. *Gênero e Memória: Algumas Reflexões*. [Niterói vol 5 n. 1]. Niterói: 2004.
- SOLIE, Ruth A. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ruth A. Solie (ed.). California: University of California Press, London: University of California Press. 1993.
- SONORA. *Site da Rede Sonora – Músicas e Feminismos*. <http://www.sonora.me/>
- SORJ, Bernardo & FAUSTO, Sérgio. *Brasil e América do Sul: Olhares Cruzados*. Editora: Centro Edelstein, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STANTON, Elizabeth Cady et al. *Declaration of Sentiments and Resolutions – Seneca Falls (1848)*. Em: <http://ecssba.rutgers.edu/docs/seneca.html>
- SWAIN, Tânia Navarro. *A construção imaginária da história e dos gêneros: O Brasil no século XVI*. Em T.E.X.T.O.S DE H.S.T.Ó.R.I.A, vol. 4, n.2, 1996. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/5789/0>
- SWITHINBANK, Chris. *Bruno Mantovani Female Conductors*, Página pessoal de Chris Swithinbank. Disponível em: <http://chrisswithinbank.net/2013/10/bruno-mantovanifemale-conductors/>.
- SZCZEPANIK, Petr. On the Ethnography of Media Production *An Interview with Georgina Born*. ILUMINACE Volume 25, 2013, No. 3 (91)
- TAVARES, Isabel. A Participação Feminina Na Pesquisa: Presença Das Mulheres Nas Áreas De Conhecimento. In: *Simpósio Gênero E Indicadores Da Educação Superior Brasileira*. Brasília- DF, 6 e 7 de dezembro de 2007/ comissão organizadora: Dilvo Ristoff [et al]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e pesquisas educacionais Anísio Teixeira, 2008. p.31-62.

- TEIXEIRA, Lauro H. de P. Signos Naturais e Culturais: o significado das cores no tempo e no espaço. Em *Estudos Linguísticos XXXV*, p.1097 – 1106, 2006.
- TEIXEIRA, Marcos Rio. Notas sobre a teoria de gênero e a psicanálise. Sem data. Disponível em: <http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1283/notas-sobre-a-teoria-do-g%C3%AAnero-e-a-psican%C3%A1lise.pdf>
- TELLES, Norma. Escritora, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (org.) *História das Mulheres no Brasil*. 7. Edição. São Paulo: Contexto, 2004. 401-443.
- THE NORTON/GROVE DICTIONARY OF WOMEN COMPOSERS, 1994.
- THOMPSON, Alistair, FRISCH, Michael e HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. (Capítulo de livro) em FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (org.), *Usos e Abusos da História Oral*. – 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 65-93.
- THOMPSON, Paul. *As vozes do Passado: História Oral*. (trad. Lólio Lourenço de Oliveira). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998
- \_\_\_\_\_. História Oral e contemporaneidade. (trad. Andrea Zhouiri e Lígia Maria Leite Pereira). *História Oral*, n 5, 2002. P. 9-28
- TIBURI, Márcia. A Máquina misógina e o fator Dilma Rousseff na política brasileira. *Revista Cult*. Retrieved from <http://revistacult.uol.com.br/home/2016/07/a-maquina-misogina-e-o-fator-dilma-rousseff-na-politica-brasileira/>. 2016
- TILLY, Louise A. *Gênero, História das Mulheres e História Social*. *Cadernos Pagu* (3) 1994: pp. 29-62.1994
- TODD, Janet, *Mary Wollstonecraft: A speculative and Dissenting Spirit*, 2011, publicado em: [http://www.bbc.co.uk/history/british/empire\\_seapower/wollstonecraft\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/wollstonecraft_01.shtml).
- TOLBERT, Elizabeth. *Women Cry With Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament*. [Yearbook for Traditional Music]. 1990.
- TSIOULCAS, Anastasia. What's Classical Music's Women Problem? Em *NPR MUSIC – Deceptive Cadence*, 9 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2013/10/09/230751348/what-is-classical-musics-women-problem>
- TURNER, Bryan S. *Corpo e Sociedade*. (trad. Maria Silvia Mourão). São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2008.
- URBAN, Greg. *Ritual Wailing in Amerindian Brazil*. [American Anthropologist]. 1988.



- VALEK, Aline. O machismo das ausências. Revista *Carta Capital* online. São Paulo: Disponível na Internet: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/omachismodasausencias> 2016.
- VENTURI, G. e GODINHO, T. Igualdade de gênero: avanços, estagnações e recuos. In VENTURI, G. e GODINHO, T. (Eds.), *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública* (17-37). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: SESC – SP. 2013.
- VERGUEIRO, Viviane, Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade, *Dissertação de Mestrado* apresentada ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2015
- VINCENT, Michael. Editorial: CBC Classical Music gender gap article poses new questions. Em: *Ludwig Van Toronto*, 5 de abril de 2014. Disponível em: <https://www.ludwig-van.com/toronto/2014/04/05/editorial-cbc-classical-music-gender-gap-article-poses-new-questions/>
- WACQUANT, Loïc. Mapear o Campo Artístico. Em: *Sociologia, problemas e práticas*, nº 48, 2005, p. 117-123
- WALLACE, Elizabeth Kowaleski, *Encyclopedia Of Feminist Literary Theory*. Ed. Elizabeth Kowaleski Wallace. London and New York: Routledge, 2009.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (De)Coloniales De Nuestra Época*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala,: Quito, 2009. Disponível em < <http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf> >
- WISWOS – *Women in Sound, Women on Sound*. Site da rede Wiswos. Disponível em: <http://www.wiswos.com/>
- WITTIG, Monique. *El Pensamento Heterossexual Y Otros Ensayos*. (Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte). Boston: Beacon Press, 2006.
- WOLF, Margery. *A Thrice Told Tale – feminism, postmodernism and ethnographic responsibility*. Stanford: Stanford Univeristy Press, 1992.
- WOLFF, Janet. The Ideology Of Autonomous Art. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Editors). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press: 1-12. 1987
- XX Colective. SD Soundings Festival. University of California San Diego Department of Music Conrad Prebys Music Center. 2017. Disponível em: [http://musicweb.ucsd.edu/concerts/concert\\_programs/2017-18/Spring%202018/20180413-SFXX.pdf](http://musicweb.ucsd.edu/concerts/concert_programs/2017-18/Spring%202018/20180413-SFXX.pdf)



- YRI, Kirsten. *Remaking the Past: feminist Spirituality in Anonymous 4 and Sequentia's Vox Feminae*. [Em. *Woman and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol 12] Project Muse, 2008. p. 1-21. Em: <http://muse.jhu.edu/journals/wam/summary/v012/12.yri.html>. Acesso em 20/10/2015.
- ZANATTA, Luciano de Souza; Nogueira, Isabel Porto y Machado, João Carlos. Lusque-Fusque: composición y performance entre canción y música experimental. Em: *Ideas Sonicas* vol. 9, n. 17. 2016. Disponível em <http://sonicideas.org/read.php?id=184>
- ZAVALA, Lauro. Para Nombrar Las Formas De La Ironia. In: *Discurso*, p. 59-83, 1992.
- ZERBINATTI, C. D., NOGUEIRA, I. P & PEDRO, J. M. A emergência do campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, 2(1), e034. 2018. Disponível em: <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: EDUC, 2000